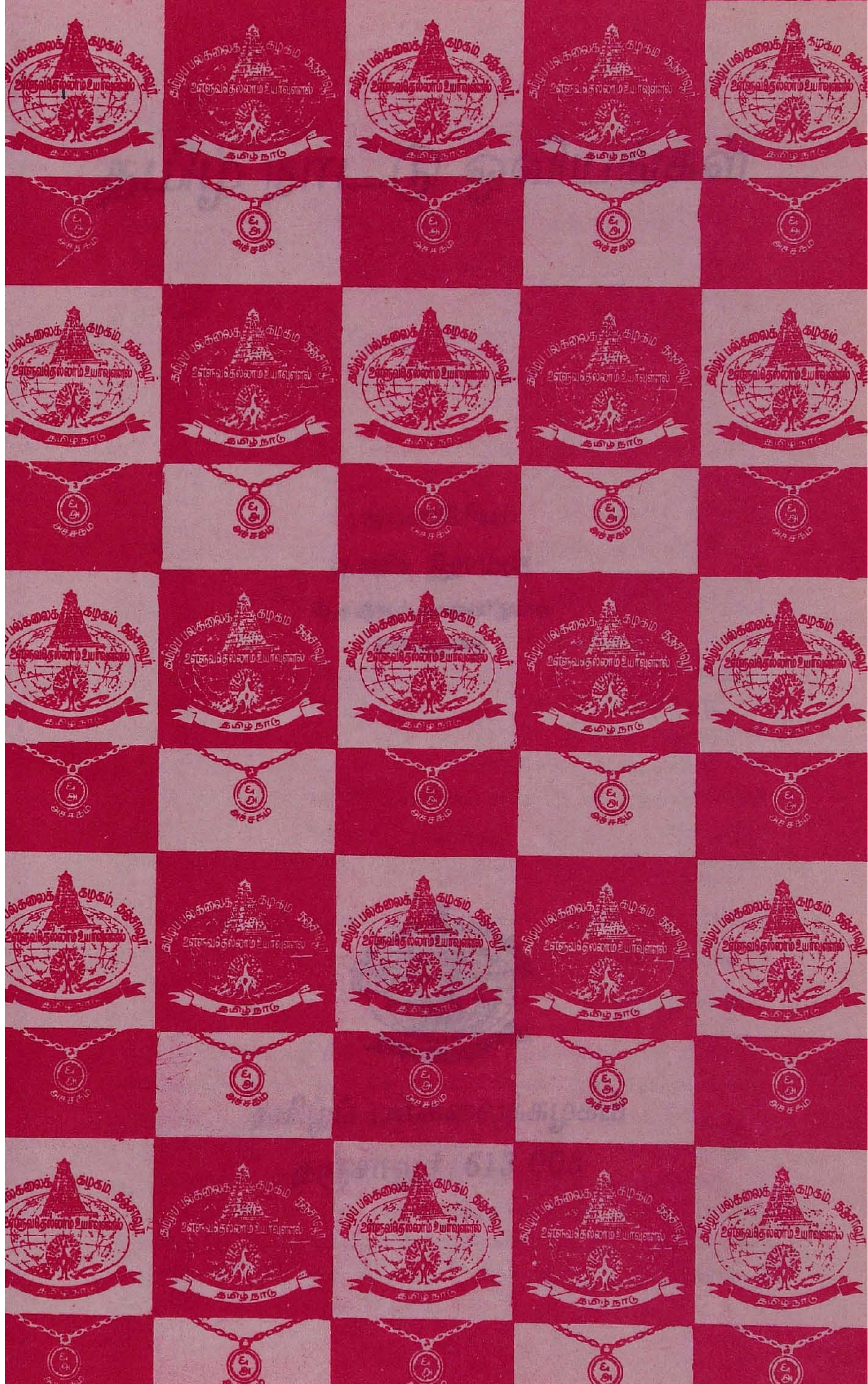
தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள்

பதிப்பாசிரியர்

ஏ.எஸ்.இராமன்



தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்-613 005


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு
அச்சகம்

தமிழ் நாட்டு ஓவியங்கள்

பதிப்பாசிரியர்

ஏ.எஸ். இராமன்

பேராசிரியர்-தலைவர்(ஓய்வு)

ஓவியத்துறை



தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர் *613 005*

ISBN : 81-7090-375-0

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு : 314

திருவள்ளுவராண்டு 2037, ஐப்பசி - நவம்பர் 2006

நூல்	:	தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள்
ஆசிரியர்	:	ஏ.எஸ். இராமன்
மொழி	:	தமிழ்
பொருள்	:	கலைகள்
பதிப்பு	:	முதற்பதிப்பு 2006
பக்கம்	:	8 + 141
தாள்	:	டி.என்.பி.எல்.மேப்லித்தோ 16 கிலோ
அளவு	:	டெம்மி 1/8
நூற்கட்டுமானம்	:	சாதாக்கட்டு
விலை	:	உரூ. 70/-
படிகள்	:	1000
அச்சு	:	தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக மறுதோன்றி அச்சகம் தஞ்சாவூர்



தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர் - 613 005, இந்தியா.

முனைவர் சி. சுப்பிரமணியம்

துணைவேந்தர்

அணிந்துரை

ஒரு நாட்டின் பண்பாட்டுக் கூறுகளுள் ஒன்றாக ஓவியமும் திகழ்கின்றது. ஓவியங்கள் அவை எழுந்த காலச் சமுதாய வரலாற்றையும், அரசியல் வரலாற்றையும் அறியத் துணை புரிகின்றன. ஓவியங்கள் அவற்றைத் தீட்டிய கலைஞர்களின் சுவை உணர்வு, கலை உணர்வு, கற்பனைத் திறன், தொழில்நுட்ப அறிவு ஆகியவற்றையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இலக்கியம் பல்வேறு துறைகளுடன் தொடர்பு கொண்டுள்ளமையைப் போல ஓவியத்துடனும் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளது. எனவேதான் இலக்கியத்தைச் சொல்லோவியம், எழுத்தோவியம் என்றெல்லாம் கூறும் மரபு உள்ளது. அசோக வனத்தில் சிறையிலிருந்த சீதையைக் கம்பர் ஓவியம் புகையுண்டதுடன் ஒப்பிட்டுக் காட்டுகின்றார். நெடுநல்வாடை, தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியைப் ''புனையா ஓவியம் கடுப்ப'' என்கிறது. இவ்வகையில் ஓவியங்கள் இன்றியமையாத இடம் பெறுகின்றன.

''தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள்'' என்ற தலைப்பில் அமைந்துள்ள இந்நூலில் பிரிவோம்பல் உரையுடன் 13 கட்டுரைகள் இடம் பெறுகின்றன.

தொல்பழங்காலம், பழங்காலம், சங்க காலம், பல்லவர் காலம், நாயக்கர் காலம், நிகழ்காலம் எனக் கால அடிப்படையில் ஓவியங்கள் பற்றிய ஆய்வுக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் கட்டுரைகளுடன், தமிழ் இலக்கியங்களில் காணப்பெறும் ஓவியங்கள் பற்றிய செய்திகள், ஓவியங்களுக்கும் நாடகத் துறைக்கும் இடையே உள்ள தொடர்புகள், கலை பற்றிய கலைஞரின் கருத்தமைப்பு, கலைஞனின் உள்ளம், கலைஞனின் அனுபவம் ஆகியன தொடர்பான ஆய்வுக் கட்டுரைகளும் இந்நூலில் இடம் பெறுகின்றன.

ஓவியம் பற்றிய வரலாற்று நிலை அறிவைப் பெறுவதற்கும், ஓவியத்தின் பண்புகள், தொழில் நுட்பங்கள், ஓவியங்களுக்கும் பிற துறைகளுக்குமுள்ள உறவுகள் போன்றவை பற்றி அறிந்துகொள்ளவும் இந்நூலில் இடம் பெறும் அறிஞர்களின் கட்டுரைகள் பெரிதும் துணைபுரியும். அரிய பொருண்மையில் ஆழ்ந்த ஆய்வுச் சிந்தனைகளை வெளிப்படுத்தும் இந்நூலின் கட்டுரையாசிரியர்கள் பாராட்டுக்குரியவர்களாவர். அவர்களின் ஆய்வுப்பணி தொடர வாழ்த்துகிறேன். இந்த அருமையான நூலை அழகுடன் உருவாக்கிய பதிப்புத் துறையினருக்கு மனமார்ந்த நன்றி.

(சி. சுப்பிரமணியம்)

1. தமிழ் நாட்டு ஓவியங்கள் - I
(துவக்க காலமுதல் நாயக்கர் காலம்வரை)

– இரா. நாகசாமி

தமிழ்நாட்டில் காணப்படும் ஓவியங்களை வரலாற்று நோக்கில் ஆய்ந்தறியவும் இக்காலை நேரத்தில் உங்களிடையே இருந்து கருத்தரங்கில் பங்கேற்கவும் எனக்கு வாய்ப்பளித்த தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு என் நன்றி. என் கட்டுரையை முன்னதாகவே உங்களுக்கு வழங்க இயலாமைக்கு வருந்துகிறேன். சிறப்பழைப்பாளரான ஐரோப்பியப் பொருளாதாரக் குழுத் தலைவருடன் தொடர்ந்து உடன் செல்ல வேண்டியிருந்ததால் கிடைக்கக்கூடிய அத்தனை 'ஸ்லைடு'களையும் என்னால் எடுத்து வரமுடியவில்லை. இது எதிர்பாராமல் நிகழ்ந்த ஒன்று. கடந்த இருநாட்களாக என் அலுவலகத்துடனும் தொடர்புகொள்ள இயலவில்லை. என் கட்டுரையைத் தொடருமுன் ஒரு முக்கியமான கருத்தை அறிஞர் நிறைந்த இவ் அவையினுக்குக் கூற விழைகின்றேன்.

அண்மையில் பாரீசு நகரில் கலை, விஞ்ஞானக் கண்காட்சி ஒன்று மாபெரும் அளவில் நடைபெற்றது. அதில் மிகவும் முக்கியமான பிரிவுகளிலொன்று பிரான்ஸ் நாட்டிலுள்ள 'லாஸ்கோ' என்னுமிடத்திலுள்ள வரலாற்றிற்கு முந்தைய குகை ஓவியங்களைப் பற்றி விளக்கும் பகுதியாகும். வரலாற்றிற்கு முந்தைய இவ்வோவியங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பின்னர், வேதியியல் துணை கொண்டு, எதிர்கால சந்ததியினருக்கு விஞ்ஞானிகள் எவ்வாறு அவைகளைப் பாதுகாக்கும் பணியில் முயன்றுள்ளனர் என்று விளக்கப்பட்டது. கடந்த 50 ஆண்டுகளாக அறிவியல் முறையில் இவ்வோவியங்கள் பாதுகாக்கப்பட்டபோதிலும் அவற்றைக் காணவந்த மனிதர்களால் அவை எவ்வாறு சிதைவுற்றன என்பது எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. மனிதர்களின் மூச்சுக் காற்றில் கலந்துள்ள ஒருவகையான கிருமிகள் இவ்வோவியங்களை எவ்வாறு பழுதுறச் செய்கின்றன என்பதைக் கருத்திற்கொண்டு பிரெஞ்சு அரசு இச்சிறந்த

ஓவியங்களைச் சென்று காண்பதற்கு முற்றிலும் தடை விதித்துள்ளது. இதனைக் கண்டதின் விளைவாகத் தஞ்சைப் பெரியகோயிலிலும், சித்தன்னவாசலிலும் உள்ள சிறந்த ஓவியங்களைக் காண வருபவர்களை நாமும் தடை செய்ய வேண்டும் என்று நான் கருதுகின்றேன். ஆயிரக்கணக்கான பார்வையாளர்கள் நித்தம் அங்கு செல்வதும், மிகச் சக்தி வாய்ந்த மின் விளக்குகளை எரியவிடுவதும் இவ்வோவியங்களை புறச்சூழ்நிலைக்கு ஊட்படுத்துவதும் இவைகளைப் பாழ் படுத்திவிடும். சொல்லப் போனால் இன்றைய நிலையிலே கூட பார்வையாளர் களால் இப்பெரும் சுவரோவியங்கள் சிதைக்கப்பட்டுள்ளன. தஞ்சைப் பெருங்கோவிலுள்ள பெருமைவாய்ந்த சோழர்களின் சுவரோவியங்களிலொன்றில் கூர்மையான ஆணியினால் பார்வைபாளர்களில் யாரோ ஒருவர் கிறுக்கி இருப்பதைக் காணலாம். 40 அல்லது 50 மாணவர்களை அழைத்துக்கொண்டு ஓர் ஆசிரியர் அங்கு செல்கிறார். அங்கிருப்பதோ ஒரே காவலாளி. இந்நிலையில் நம்மால் அங்கு சீரழிவுகள் செய்வதைத் தடுக்க முடிவதில்லை. இப்போக்குத் தொடருமானால் நாம் நம்முடைய பண்டைக் கலைச் செல்வங்களை உறதியாக இழக்க நேரிடும். அவற்றின் மாதிரிகளை அமைத்து அவற்றை மக்கள் பார்க்க அனுமதிப்பதே நல்ல மாற்று ஏற்பாடாகும். இருப்பினும், இச்சிறந்த ஓவியங்களைப் பார்க்க வல்லுநர்களுக்கு மட்டும் எப்போதும் இசைவு தரலாம். பெருந்திரளாக வருகின்ற பார்வையாளர்களால் மட்டுமின்றி, பிறருடைய கீழ்மைச் செயலாலும் இந்த அற்புதமான ஓவியங்கள் உடனடியாக உண்மையில் அழிந்துவிடும் தீமைக்கு இலக்காகின்றன. மிக முக்கியமான ஓவியக் கருத்தரங்கில் பங்குபெறவிருக்கும் வல்லுநர்கள் இதை என் முறையீடெனக் கருதல் வேண்டும். ஆகையால், என் கருத்தை உங்கள் முன் வைக்க விரும்பினேன்.

தமிழ்நாட்டு ஓவியங்களின் வரலாற்றுச் சுருக்கத்தைக் கூறவேண்டுமானால் கடந்த ஒருவருடத்திற்குள் தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஓவியங்களை முதற்கண் உங்கள் கவனத்திற்குக் கொண்டுவர விரும்புகிறேன். காஞ்சிபுரத்திலும் பனைமலையிலும் காணப்படும் பல்லவர் காலத்து ஓவியங்களே இதுவரை கிடைக்ககூடியவைகளில் பழமையானவை. ஆனால், மிக முக்கியமான பெருங்கற்கால ஓவியத் தொகுதிகள் பாண்டிச்சேரியைச் சார்ந்த ஓர் ஆசிரியரால் அண்மையில் தென் ஆற்காடு மாவட்டம் விழுப்புரத்திற்கு 15 கி.மீ. தூரத்தில் உள்ள கீழ்வளை என்னுமிடத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது.

இவ்வோவியங்கள் பாறைக் குகைகளில் உள்ளன. சுமார் நான்கு அல்லது ஐந்து கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன.

இக் கண்டுபிடிப்பிற்குப் பிறகு எங்கள் தொல்பொருள் துறை மேலும் அப்பகுதியில் ஆய்வு நடத்தி வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முன்னர் உள்ள ஓவியங்களை விழுப்புரத்திற்கு 25 கி.மீ. தொலைவிலுள்ள செட்டவரை, என்னுமிடத்தில் புதிதாகக் கண்டுபிடித்துள்ளது. இவைகளும் பெருங்கற்காலத்தைச் சேர்ந்தது எனக் காலவரையறுக்கலாம்.

தமிழ்நாட்டு ஓவியங்களிலேயே கலை முதிர்ச்சியுடன் விளங்குகிறது என்று எதை குறிப்பிடுகிறோமோ அது தஞ்சை பெரியகோவில் ஓவியங்களாகும். இராசராசன் ஆணையால் ஏறக்குறைய கி.பி. 1010இல் கட்டப்பட்ட இக்கோயில் தமிழ் மண்ணிலேயே கட்டப்பட்ட மிகப் பெரிய கோயில். கட்டடக்கலை, சிற்பம், படிமம், ஓவியம், இசை, நாட்டியம் முதலியன ஒருங்கிணைந்த ஒரு கச்சிதமான கட்டிட அமைப்பாகும். நல்வாய்ப்பாக இப்பெருமைமிகு பெருங்கோயிலைத் திட்டமிட்டு உருவாக்கிய பெருங்கலைஞனின் பெயர் கல்வெட்டினால் இராசராசப் பெருந்தச்சன் (மகாதக்ஷ) என்று அறியப்படுகிறது.

இக்கோயிலில் உள்ள ஓவியங்கள் உட் கருவறையை ஒட்டியுள்ள குறுகலான இடத்தைச் சுற்றியுள்ள திருச்சுற்றின் சுவரில் காணப்படுகின்றன. இங்கு இரண்டு அடுக்கு ஓவியங்கள் ஒன்றன் மேல் ஒன்று வரையப்பட்டுள்ளன. தொன்மையானது இக் கற்றளி கட்டப்பட்ட காலத்தைச் சேர்ந்தது. பிறிதொன்று சற்றேறக்குறைய கி.பி.1600 ஆம் ஆண்டில் வரையப்பட்ட நாயக்கர் கால ஓவியமாகும். நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் சோழரின் ஓவியங்களை மூடி மறைத்திருப்பதை உணர்கிறோம். மத்திய தொல்பொருள் துறையினரின் வேதியியல் அறிஞர்கள்தம் முயற்சியினால் புற அடுக்குகளில் காணப்படுபவைகளை எச்சரிக்கையுடன் அகற்றி சோழர் ஓவியங்கள் நன்கு துலங்கும் வண்ணம் வெளிப்படுத்தி உள்ளனர். இரு துருவங்களெனத் திகழும் சோழர்–நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் இவைகளிரண்டினுக்குமுள்ள முற்றிலும் மாறுபட்ட வேறுபாட்டை இவைகள் புலப்படுத்துகின்றன. தெற்குச் சுவர் மேலும் மேற்கு வடக்குச் சுவர் இரண்டுச் சிறகுகளிலும் சோழ ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன.

பல கிளைகளுடன் கூடிய ஆலமரத்தின் கீழ் அமர்ந்துள்ள சிவனின்

தக்ஷிணாமூர்த்தித் தோற்றம் தெற்குச் சுவரில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. சிவப்பு வர்ணத்தில் உள்ள சடை, தலையைச் சுற்றி பின்னப்பட்டு சிவனின் தலை மங்கலாகத் தெரிகிறது. மரக்கிளைகளில் குரங்கினங்களான லங்கூர் குரங்குகள் சுயேச்சையாக ஆடிக்கொண்டிருக்கும் நிலையில் வரையப்பட்டுள்ளன. வெண்மையான, வன்மையான ஒரு கரடி ஒருபக்கத்தில் உள்ளது. சற்றுத்தள்ளி மரத்தின் இடப்பக்கத்தில் தன் நாயுடன் பைரவரும், வீரனொருவன் வணங்கும் நிலையிலுமுள்ளனர்.

கி.பி. 1220இல் ஒய்சல மன்னர் வீர இராமநாதனின் ஆட்சிக்காலத்தில் கட்டப்பட்ட வேணுகோபாலனின் திருக்கோயில் ஒன்று சீரங்கம் கோயில் அமைப்பில் அடங்கியுள்ளது. இது தமிழ்நாட்டின் மையப்பகுதியில் ஒய்சல பாணியில் கட்டப்பட்ட கோயிலாகும். நுழைவு மண்டபத்து உட்கூறையின்மீது புல்லாங்குழலூதும் வேணுகோபாலனின் கோலம் தீட்டப்பட்டுள்ள ஓவியம் காணக்கூடும். இன்னிசையில் மயங்கிய பறவைகள், நாற்கால் மிருகங்கள் அசைவற்ற நிலையிலுள்ளன. மையக்கட்டத்து வரம்பிற்கருகே கிருஷ்ணனின் பல்வேறு நிலையிலுள்ள உருவங்களும், கோபியரின் பல்வேறு நிலையிலுள்ள உருவங்களும் உள்ளன. கிருஷ்ணனின் தலையலங்காரம், உடைகள், உருவ அமைதி அனைத்தும் ஒய்சல பாணியைப் பின்பற்றியுள்ளனவாய் உள்ளன. கோபியர்களின் பக்கக் கொண்டைகள், புடவைகள் பிற்கால லேபாட்சி பாணிக்கு வழிகோலிற்று. 'வேணுகோபால ஓவியங்கள்' 13ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியைச் சேர்ந்ததென்றே கூறலாம்.

சிதையாமல் கிடைக்கப்பெறும் பெருவாரியான சுவரோவியங்கள் விசயநகர அல்லது அவர்கள் அரசப் பிரதிநிதிகளான நாயக்கர்கள் காலத்தைச் சேர்ந்தவை. கிருட்டிண தேவராயர் காலத்தைச் சேர்ந்த விசயநகரத்து ஓவியங்களில் கலை முதிர்ச்சியுடன் திகழ்கின்ற ஓவியங்கள் திருவண்ணாமலையில் உள்ளன. யானையின் உருவமும் அதனைப் பின் தொடர்ந்து ஓடும் வீரர்கள் உருவமும் கோபுரத்தின் உட்கூரையில் தீட்டப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வோவியம் பெரிய அளவுள்ள கட்டமாய் நடுச் சதுரப் பரப்பை உடைத்தாய் அமைந்துள்ளது. ஹம்பியில் உள்ள விருபாட்சரின் கோயிலில் காணப்படும் ஓவியங்களைப் பெரும்பாலும் ஒத்ததான ஓவியங்கள் இக்கோயில் மண்டபத்தில் துரதிருஷ்டவசமாக முற்றிலும் புகை படிந்துள்ளனவாய் இருக்கின்றன. இக்காலத்தை ஒத்த ஓவியங்கள் கூடத்திற்கு பின்னர் உள்ள தற்போது எழுத்து மண்டபம் எனப்படும் இடத்தில்

பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. விசயநகரப் பாணிக்கு இலக்கணமான கூம்பு வடிவுத் தொப்பி, தெளிவான பகுதிகள், எடுப்பான பின் உறுப்புக்கள், நன்கு உள்ளடக்கிச் செருகப்பட்ட உள்ளுறுப்புக்கள் முதலியவற்றை இவ்வோவியங்கள் புலப்படுத்துகின்றன.

காஞ்சிபுரத்திலுள்ள வரதராசப் பெருமான் கோயிலில் உள்ள சுவரில் காணப்படும் ஓவியங்கள் கிருஷ்ண தேவராயருக்குப் பின்னால் அரியணை ஏறிய அச்சுதராயரின் ஆணைப்படி தீட்டப்பட்டவை. 108 வைணவ திவ்ய தேசங்களை இக்கட்டங்களில் உள்ள ஓவியங்கள் அறிவுறுத்துகின்றன.

சீரங்கத்திற்கு அருகிலுள்ள திருவெள்ளறையில் இராமாயணக் கதை தீட்டப்பட்டுள்ளது. அவற்றுள் 'கிட்கிந்தைக் கட்டம்' ஓரளவுக்கு நல்ல நிலையிலுள்ளது. உருவங்கள் தீட்டப்பட்ட வடிவில் உள்ளன. குரங்குகளும் கூட விசயநகர பாணியில் நீளமான தொப்பிகளை அணிந்திருப்பதாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. முன் மாதிரியான லேபாட்சி மகளிரை ஒத்தனவாய் உள்ள மகளிரைப் போன்று தீட்டப்பட்டுள்ளன.

எங்கள் துறை ஐம்பதிற்கு மேற்பட்ட சுவரோவியங்கள் உள்ள கோவில்களைக் கண்டுபிடித்துள்ளது. இப்பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஓவியங்கள் ஒரு விதத்தில் சுவையானவை எனலாம். பல இடங்களில் ஓவியக் கலைஞனின் பெயரும் அவனுடைய தந்தை இன்னார் என்னும் குறிப்பும் கிடைக்கப்பெறுகிறது. கலைஞர்களைப்பற்றி செய்திகள் 17, 18 ஆம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலிருந்துதான் நமக்குக் கிடைக்கிறது என்று எண்ணுகிறேன். நான் என் பேச்சின் இறுதி கட்டத்திற்கு வந்துள்ளேன். என் நண்பர் திரு. அரிநாராயணா அடுத்த இரண்டாவது ஓவியப் பகுதியைப் பற்றிப் பேசவிருக்கிறார். தமிழ்நாடு ஓவிய வரலாற்றை எழுதவிருப்பவர்கள் குறிப்பாகக் கலை வரலாற்றாசிரியர்கள் இன்னும் இரண்டு பாணிகள் உள்ளன என்பதையும் நினைவிலிருத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்று முடிவாகக் கூறவிழைகிறேன்.

கி.பி. 1600 வாக்கில் சேதுபதி அரசர்களின் தலைநகரான இராமநாதபுரத்தில் 'சேதுபதிபாணி' தோற்றுவிக்கப்பட்டது. தற்போது தொல்பொருள் துறையின் மேற்பார்வையில் உள்ள இராமலிங்க விலாசத்தில் அவர்களுடைய ஓவியங்கள் பரவலாக இருப்பதைக் காணலாம். 1720 – 1725 வரை ஆண்ட முத்து விஜய ரகுநாத சேதுபதி அரசரின் முழு வாழ்க்கை

வரலாற்றினை அறிவிக்கும் ஓவியங்களை இங்குக் காணக்கூடும். அவருடைய திருவுருவ ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன. முத்து விஜய ரகுநாத சேதுபதி அரசருக்கு விஜயரங்க சொக்கநாத நாயக்கரால் 'இரத்தின பட்டாபிஷேகம்' செய்யும் வரலாற்றுக் காட்சிகள் உள்ள சமகாலத்து ஓவியங்கள் நமக்குக் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. அவருடைய அவையை அலங்கரித்த பல முக்கியமான தனி நபர்களின் ஓவியங்கள் அவரவர்பெயர்க் குறிப்புடன் காட்சியில் இடம்பெற்றிருக்கின்றன. தமிழ்க் கலைஞர்களால் மட்டுமின்றித் தெலுங்குக் கலைஞர்களாலும் தீட்டப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் நமக்குக் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. பல தலைப்புக் குறிப்புக்கள் தெலுங்கிலும் உள்ளன.

இராமநாதபுரத்திற்கு அருகாமையிலுள்ள உத்தரகோசமங்கையிலும் இதே போன்ற சேதுபதி பாணியைச் சார்ந்த ஓவியங்கள் நமக்குக் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. 'கலங்காரி' என்னும் ஓவியப்பாணி நிபுணர்கள் உத்தரகோசமங்கையில் கிடைக்கப்பெறும் ஓவியங்களைத் தெலுங்கு முன்னோடி எனக் கருதப்படும் 17, 18 ஆம் நூற்றாண்டின் ஓவியங்களுடன் ஒப்பிடுகின்றனர். மராத்தியப் பாணியைப் பற்றி நம் பேராசிரியர் தன்னுடைய கட்டுரையை வழங்கவிருப்பதால், நான் மரத்திய ஓவியங்களைப் பற்றிக் கூறப்போவதில்லை. ஆனால் ஒன்றை மட்டும் குறிப்பிட விரும்புகிறேன். அரண்மனைக் கட்டிடத்தில் முன்பு தஞ்சை மராத்திய அரசர் அவை நடத்திய 'தர்பார் ஹாலில்' மராத்திய பாணியின் முற்பகுதியைச் சார்ந்த ஓவியங்களைத் தமிழ்நாடு தொல்பொருள் துறை கண்டுபிடித்து வெளிப்படுத்தியுள்ளது. முகலாய மற்றும் தக்கண பரம்பரைகளின் செல்வாக்கை இவைகளில் தெளிவாகப் பார்க்கிறோம். மராத்தியர்கள் தஞ்சையில் நிரந்தரமாக வசிக்கத் தொடங்கிய பிறகு அவர்கள் தெலுங்கு மரபினை பெருமளவில் பின்பற்றினர். முகலாய பாணிமுறையிலுள்ள மென்மையான, அழகான உருவங்களுக்குப் பதிலாகத் தெலுங்கு மரபில் காணப்படும் பருமனான உருவங்கள் பின்னர் ஓவியங்களில் தோற்றுவிக்கப்படுவதை நாம் காண்கிறோம்.

2. தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள் - II - ஒரு வரலாற்றுப் பார்வை (நாயக்கர்கள் காலமுதல் 19ஆம் நூற்றாண்டு வரை)

– என். அரிநாராயணா

தமிழ்நாட்டின் ஓவியத்தைப் பற்றிய எந்த ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டமும், பாண்டியர்கள் மற்றும் சோழர்களின் சித்தன்னவாசல், தஞ்சாவூரில் உள்ள சுவர் ஓவியங்களின் காலப் பின்னணிக்கே நம்மைப் பின்னோக்கி அழைத்துச் செல்கிறது. இப்பெரும் அரசர்கள் இக்கலைக்கு ஈந்த புகழ்மிக்கத் தொடக்கமும், வகுத்த உயர்வான நெறிமுறைகளும் பாராட்டுக்குரியனவாகும். இவர்களுக்குப்பின் வந்த விசயநகரப் பேரரசர்களை இக்கலையின் உன்னதத் தரத்திற்கு ஒப்பிட முடியாதெனினும், அவர்கள் காலத்தில் பெருமளவில் கட்டப்பட்ட கோயில்கள், திருப்பணிகள் ஏற்கெனவே இருப்பவைகளை விரிவுபடுத்தியமை, அவைகளைச் சிற்பங்களினாலும் ஓவியங்களினாலும் அழகுறச் செய்தமை முதலியன கலைக்குச் செய்த சிறப்பான தொண்டாகும். விசயநகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு, அப்பேரரசின் அரசப் பிரதிநிதிகளாகவிருந்த நாயக்க மன்னர்கள் மதுரை, தஞ்சை, செஞ்சி முதலியவிடங்களில் தனியரசு நிறுவிப் பேரரசின் சிறந்த கலை மரபை முன்னோக்கி நடத்திச் சென்றனர்.

நாயக்கர் ஆட்சி சிறிது வலிமை குன்றி, பெரும்பாலும் உள்ளூர் அமைப்புக் கொண்டதாயிருப்பினும், அவர்கள் கலைக்குக் கொடுத்த பேராதரவு பேரரசைக்காட்டிலும் அளவிலும் பொலிவிலும் சற்றேனும் குறைந்ததல்ல எனலாம். அவர்கள் தாங்கள் ஆண்ட பகுதிகளில் புதுக்கோயில்களை முறைப்படி சமைத்தோ, புதுப்பித்தோ அவைகளை ஓவியங்களினாலும், சிற்பங்களினாலும் பெருவாரியாக அழகுற மிளிரச் செய்தனர். தமிழ்நாட்டுச் சிற்பக் கலைக்கும், கட்டிடக் கலைக்கும் அவர்கள் ஆற்றிய அளவிலும், அமைப்பிலும் நிகரில்லாத பெருந்தொண்டு, ஏகோபித்த பாராட்டுக்களைத் தோற்றுவித்து நம் நுண் கவனத்தைக் கவர்கிறது.

17ஆம் நூற்றாண்டில் நாயக்கர்களுக்குப்பின் அரசோச்சிய மராத்திய அரசர்கள் காலத்தில், மேலைநாடுகளிலிருந்தும், தக்காணத்திலிருந்தும், வந்த கலை வடிங்களின் தாக்கத்தினால், ஓவியங்கள் வேறுபட்ட புதுப்பாங்கில் (அ) சாதனங்களில் நடைமுறையில் தோன்றலாயின.

இவ்வாறு புதிய முறையில் தோன்றிய ஓவியங்கள் தனித்தன்மையுடனும் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞனின் புதுப் பாணியை, புதுமுறையை ஏற்றுக்கொண்டு பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டுமென்ற நுண்ணறிவைப் புலப்படுத்துகிறது. 19ஆம் நூற்றாண்டு இறுதி வரை சிறந்து விளங்கிய இத்தனித்தன்மை வாய்ந்த ஓவியப் பாணியைத் தோற்றுவிக்கவும் மற்றும் ஓவியக் கலைஞனைத் தற்காலக் கலை என்ற தன் போக்குக்கு ஈர்க்கவும் செய்தது எனலாம்.

தமிழ்நாட்டில் ஓவியங்களைப் பற்றிக் குறைவான அளவில் ஆய்வு செய்யப்பட்டு, எண்ணிக்கையில் குறைந்த அளவிலேயே நூல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன என்பதைக் குறிப்பிடவேண்டும். இது ஏனெனில் தொன்மையான தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள் கிடைக்கப்பெறுபவை அத்தனையும் போதுமான அளவில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆனால் கிடைக்கப்பெறும் தொன்மையான ஓவியங்கள் அதிக அளவில் இல்லை; கிடைக்கப்பெறும் பெருமளவு ஓவியங்கள் அனைத்தும் நாயக்கர்கள் காலத்தைச் சார்ந்தவை. இக்கால வரம்பிற்குப் பிறகு சமீபத்தில் என்று கருதப்படுபவை, போதுமான தொன்மையானவை அல்ல என்ற காரணத்தினால் விமரிசன நோக்குக்கு ஏற்புடையவை அல்ல. இம் மனப்பாங்கின் விளைவாகப் பொதுவாக இவ்வோவியங்கள் எங்கு கிடைக்கப்பெறுகின்றனவோ அவ்வெல்லாவிடங்களிலுமே போதுமான முறையில் கவனிக்கப்படவில்லை. இவ்வணுகு முறையில் ஏற்கெனவே ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டிருக்கிறது என்பது நன்கு தெளிவாகியது. இவைகள் கவ்னமாக ஆய்வு செய்யப்பட்டுத் தனக்குரிய காலத்தைச் சார்ந்தது என்றும் இது நன்கு பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய கலைப் படைப்பு எனக் கருதப்படும் காலம் மிகத் தொலைவில் இல்லை எனலாம்.

நாயக்கர்களின் ஓவியங்களைக் கூர்ந்து நோக்கின், அவர்கள் விசயநகர முன்னோர்களின் அடிச்சுவட்டைப் பின்பற்றியுள்ளனர் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. இங்கு குறிப்பிடவேண்டிய கருத்து யாதெனில் விசயநகரக் கலைஞர்களே பல்லவ, சோழர் கால ஓவியங்களின் கலை வடிவங்களிலிருந்து மாறுபட்ட மாற்றத்தினை நிகழ்த்தியவர்களாவார்கள்.

லேபாட்சி, சோமபாளையம், ஆனைகுந்தி, திருப்பருத்திக்குன்றம் முதலான இடங்களில் காணப்படும் விசயநகர ஓவியங்களை ஆராய்ந்தால் இவ்வுண்மை தெளிவுறுகிறது. ஒய்சலர்கள் அறிமுகப்படுத்திய சில மாற்றங்கள் விசயநகரக் கலைஞர்களைக் கவர்ந்திருக்கிறது எனத் தோன்றுகிறது. அஜந்தா, சித்தன்னவாசல், பனமலை முதலியவைகளைப் படைத்த கலைஞனின் வழிவழியாக வந்த மரபிலக்கணங்களான முழுமையான உருவம், சற்றே சரிந்த விழிகள், ஒழுங்கான நாசி, நுண்ணிய முன் மாதிரிகள் முற்றிலும் காணப்படுவதே இல்லை. விசயநகரக் கலைஞர்களால் வரையப்பட்ட உருவங்களில் முன் கண்களை எடுப்பாகவும், முன் மாதிரி ஓவியங்களைப் பின்பற்றுவதில் விருப்பங் குறைந்தவர்களாகவும் காட்சிகளை, பக்கக் கண்ணோட்டத்தில் அமைத்துத் தீட்டுவதில் மிக்க ஆர்வமுடையவராயினர். தெளிவான, உறுதியான கோடுகள் காணப்படினும் ஓவியங்கள் மக்கள் மரபுப் பாணியை மிக வலியுறத்துவதாக அமைந்துள்ளது. இக்கலைஞர்கள் பாமரர்கள் கண்டுகளிக்கவேண்டுமென்ற பெருநோக்கோடு புராணக் கதைகளை சித்திரித்தல் போன்றவைகளுக்குக் கலைஞர்கள் ஓவியத்தை ஒரு சாதனமாகப் பயன்படுத்தினர். அவர்களால் வரையப்பட்ட ஓவியங்களுக்குச் சிறுகுறிப்புகளைத் தலைப்பாகக் கொடுக்கக்கூட முற்பட்டனர். நம் புராணக்கதையின் எழுத்துப்பிரதியை பார்வையாளர்கள் கண்டு படிக்க இசைவாய், பிரித்து வைக்கப்பட்டது போன்று, அவ்வோவியங்கள் பெரும்பாலும் சுவரில் அமைந்தனவாய்த் தோன்றின. படங்களைக் கொண்டு விவரித்தல் ஒரு எளிதான மற்றும் பழக்கத்தில் உள்ள முறையாகும். ஆகையால் கோயில்களில் ஓவியங்கள் தீட்டுவது இவ்வாறு சிறப்பான நடைமுறைக்கு வந்தன.

உண்மை என்னவெனில், கல்லில் செதுக்குவதைவிட, ஓவியம் தீட்டுவது எளிதானது. எதை முன்னர் கல்லில் வடித்தார்களோ அதை ஓவியங்களில் வடிக்கவும் முற்பட்டனர். அதிலும் எல்லோரையும் கவரும் வண்ணத்தைப் பயன்படுத்தினார்கள். ஓவியத்தின் வண்ணம் நாளடைவில் சற்று மங்கினால், அதைப் புதுப்பித்தல் எளிது. ஓவியத்தை வரைந்தபோது இருந்த மூல ஒளி விடும் நிலைக்கு அதைப் புதுப்பிக்கலாம். கோயிற் சுவர்களில் ஓவியங்கள் காணப்படுவதற்கு இது இன்றியமையாக் காரணமாகும்.

நாயக்கர்கள் இம்மரபைப் பரவலாகப் பின்பற்றினர். கதையை எங்ஙனம் கூறுவது என்பதை வலியுறுத்தினார்களே தவிர கலைத்திறனை

வெளிக் கொணரும் முயற்சிக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கவில்லை. இருப்பினும் கலைஞர்கள் சிற்சில இடங்களில் புலப்படக்கூடிய முறையில் கலைத்திறனை நன்கு வெளிப்படுத்தியிருப்பதில் வெற்றி அடைந்து இருக்கிறார்கள் என்பதைக் கீழே காணக்கூடும்.

திருப்பருத்திக்குன்றம், தஞ்சாவூர், திருவாரூர், சிதம்பரம், திருவலஞ்சுழியில் உள்ள கோயில்களில் காணப்படும் நாயக்கர் ஓவியங்கள் நன்கு ஆய்வு செய்யப்பட்டு விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. இக்காலத்தைச் சார்ந்த ஓவியங்கள் மற்ற பல இடங்களிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவைகள் முழுமையான கவனத்திற்குக் கொண்டு வரப்படாமலேயே இருக்கின்றன. இப்படிப்பட்ட சுவர் ஓவியங்கள் இருபத்திரண்டு இடங்களில் உள்ளன என்பதை திருமதி ஜயா அப்பாசாமி தன்னுடைய 'தஞ்சாவூர் ஓவியங்கள்' என்ற நூலில் பட்டியலிட்டுக் கூறுகிறார். புன்னைநல்லூர், திருப்பெருந்துறை, பட்டீச்சுரம், புதுக்கோட்டை முதலியவை அவைகளில் சில.

நாயக்கர் ஓவியங்களில் காலத்தால் முற்பட்டது திருப்பருத்திக் குன்றக் கோயிலிலுள்ள சங்கீத மண்டபத்தின் ஓவியங்களேயாம். அவைகள் 17 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி எனக் காலவரையறுக்கலாம். அவை சமண நூல் கதைகளில் கண்டுள்ள முதல் வர்த்தமானத்தைச் சேர்ந்தவரும் தீர்த்தங்கரருமான ரிஷபதேவர், மற்றொரு தீர்த்தங்கரரான நேமிநாதர் இவர்களுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றில் நிகழ்ந்த சில காட்சிகளை அறிவுறுத்தும் ஓவியங்களாகும். ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் தெளிவாகவும், விரிவாகவும் தலைப்பிடப்பட்டு நீண்ட தொடர்வரிசைகளில் அவைகள் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. 'திருப்பருத்திக்குன்றமும் அதன் கோயில்களும்' என்ற தம் நூலில் திரு டி.என். இராமச்சந்திரன் எல்லா ஓவியங்களையும் ஆராய்ந்து, அவற்றின் முழுமையான கருத்துக்களை விரிவாக எழுதியுள்ளார்.

கவர்ச்சிக் கோணங்களில் எண்ணிலடங்கா இசை, நடனக் கலைஞர்கள் தீர்த்தங்கரரைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் அமைந்துள்ள அணிவகுப்புக் காட்சிகள் பெரும்பாலுமே சமவசரண வடிவமைதியில் தீட்டப்பட்டுள்ளனவாகவே இருக்கின்றன.

தஞ்சைக் கோயிலின் திருச்சுற்றாலயத்தின்கண் காணப்பெறும் நாயக்கர் ஓவியங்கள் முற்றிலும் வேறாகவே உள்ளன என்று கூறலாம். இந்திரன் யானையின்மேலும், அக்னி செம்மறியாட்டின் மேலும் இயமன்

எருமையின் மேலும், நிருத்தி மனிதனின் மேலும், வருணன் மகரத்தின் மேலும், மருத்து மான் மீதும் அவரவர்களுக்குரிய ஊர்திகளில் அமர்ந்த நிலையில் இங்குள்ள ஓவியங்களில் சில தீட்டப்பட்டுள்ளன. 'அமிருதமந்தன'க் காட்சி கடலிலிருந்து வெளிக்கிளம்பிய பொருட்களுடன் சித்தரித்துக் காண்பிக்கப்பட்டுள்ளது. தலைப்புக்கள் காணப்படவில்லை. எடுப்பான கண்கள் நன்கு தெளிவாக்கப்படவில்லை. துர்வாச முனிவர், தேர்பாகர்களின் போர்க்காட்சி ஓவியங்களும் உள்ளன. வடக்கு நோக்கியுள்ள சுவரில் அரக்கர்களான சும்பன், நிசும்பனுடன் போர் புரியும் கோலம், மற்றொன்றில் விஷ்ணு தாமரை மலர்களை சிவ பூசனைக்காகச் சேகரிக்கும் நிலையும் காண்பிக்கப்பட்டுள்ளது.

திருவாரூர் சிவாலயத்தில் உள்ள 17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி, 18ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியைச் சார்ந்த தொடர் ஓவியங்கள், முசுகுந்தன் என்னும் புராணப் புகழ்பெற்ற சோழவரசன், வானுலகத்திலிருந்து மண்ணுலகத்திற்கு தற்போது வழிபாட்டிலிருக்கும் தியாகராசரின் திருமேனியைக் கொணர்ந்ததை விவரிக்கும் கதையைக் கூறுகின்றன. ஆடம்பரத்துடன் அழகுச் சிறப்புடன் அவ்வரசன் இந்திரனிருக்குமிடத்திற்குச் செல்லும் ஊர்வலக் காட்சி – ஏழு தியாகேசர் திருமேனிகள் அவனுக்குக் காட்டி இந்திரன் அவனை மருளச் செய்தல் – அவ்வேழு திருமேனியில் உண்மையானது எது எனத் தெளிதல் – அவ்வேழு திருமேனியையுமே இந்திரன் அவனுக்கு உலகில் எழுந்தருளச் செய்ய பரிசாக அளித்தல் போன்ற காட்சிகள் அங்குள்ளன. முசுகுந்தன் திருமாலிடம் உதவி கோரிய வண்ணம் காணப்படுகிறார். இக்கோயிலில் நடைபெறும் திருவிழாக்களும் வரையப்பட்டிருக்கின்றன.

சிதம்பரம் கோயிலில் சிவகாமசுந்தரி அம்மனின் கோயில் முன்பாக உள்ள அடிக்கூறையிலும், அம்மன்கோயிலுக்குச் செல்லும் வழியிலுள்ள கோபுரத்திற்கு எதிரிலுள்ள மண்டபத்திலும், நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் உள்ளன. முற்கூறப்பட்ட இடத்தில் பிக்ஷாடனர், மோஹனி–சிவன் தொடர்புள்ள கதைகள், திருமால் ரிஷிகளையும், அவர்கள் மனைவியரையும் சோதனை செய்வதற்காக எடுத்த வெவ்வேறு வடிவங்களடங்கிய ஓவியங்கள் உள்ளன. இக்கருத்திற்கேற்ப இளமை அழகு ததும்பும் சிவனாரின் பிக்ஷாடனத் தோற்றம் உணர்ச்சியைத் தூண்டக்கூடிய வாளிப்பான, நாணமிகு கட்டழகு மேனி கொண்ட திருமாலின் மோகினித் தோற்றம், அவரின் வெட்கத்தால் வலப்பக்கத்தில் முற்றும் திரும்பிக் குனிந்த நிலை,

நிலம் நோக்கும் பார்வை, உள்ளுறுப்புக்கள் தெரியும் வண்ணம் உடுத்தியிருக்கும் ஆடையின் பாங்கு ஆகியவை திறம்படத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. உயரமானவர்கள், ஒல்லியானவர்கள், பெரிய மற்றும் குடவயிறு படைத்த முனிவர்கள் அப்பேரழகியின் கருணைக்கு ஏங்கி மெய்மறந்து கட்டுண்ட நிலையினைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது. ரிஷி பத்தினிகள் பிக்ஷாடனரால் உணர்ச்சி வயப்பட்டவர்களாய், தங்கள் உணர்ச்சிகளை அடக்கம், நாணமென்னும் திரைகொண்டு மறைப்பது போல் காட்டப்பட்டுள்ள தொடர் ஓவியங்கள் இக்கருத்தை விரிவுடன் சித்தரிக்கிறது. குறிப்பாகச் சிவபுராணத்திலிருந்து எடுத்தாளப்பட்ட நாயன்மார்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகளை மற்ற சில ஓவியங்கள் விளக்குகின்றன. அம்மனின் கோயிலுக்குச் செல்லும் கோபுரத்தில் உள்ள மண்டபத்தில் சிவகாமசுந்தரியுடன் சபையில் உறையும் நடராசரின் ஓவியம் எல்லா ஓவியங்களிலும் தலையாய ஓவியமாகும். சிதம்பரம் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்கள் அண்மையில் புதுப்பிக்கப்பட்டுள்ளன.

டாக்டர் சிவராமமூர்த்தி அவர்கள் நாயக்கர்கால ஓவியக் கலையினை உணர்த்தும் முக்கியமான கட்டம் என்று கபர்தீசுவரர் கோயிலில் உள்ள, 17ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த நாயக்கர் ஓவியங்களைக் கருதுகிறார். இந்த ஓவியங்கள் நாயக்கர்களின் பொதுப்போக்கிலிருந்து வேறுபட்டனவாக உள்ளன. பல உருவங்கள் பொதுத்தன்மையான பக்கவாட்டுத் தோற்றத்தில் இல்லாமல் நேர்முகமாக இருக்கின்றன. சிறப்புமிகுதி அலங்கரிப்பு ஓவியங்களை மேலும் செழுமையாக்குகிறது.

தெய்வங்கள் மற்றவையான துறவிகள், வேலையாட்கள் அனைத்துமே, மேலும் அணிகலன்கள் அணியப்பட்டவர்களாக உள்ளனர். குறிப்பான தனித்தன்மை வாய்ந்த அழகு அவைகளில் பரவலாகத் திகழ்கிறது. இங்கு காணப்பெறும் நடராசரின் நாட்டியத்தில் தீவிர அசைவு புலப்படுகிறது. மற்ற கருத்துக்களான பிக்ஷாடனர், ரதிமன்மதன், விருஷபருத்ரன், உமாசஹிதன் நன்கு உருவகிக்கப்பட்டு கலைஞனின் தலைசிறந்த கலைப்படைப்பாக அமைந்திருக்கின்றன.

திருவரங்கம் அரங்கநாதர் கோயிலில் பல பகுதிகளில் சிதறிக் காணப்படும் ஏராளமான ஓவியங்களை 13ஆம் நூற்றாண்டிற்கு வேறுபட்டனவாய் பற்பல கால வரம்பிற்கு வகுக்கப்படுவனவாய் உள்ளன. நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் தாயார் கோயிலில் நடைபாதை, கருவறையைச்

சுற்றியுள்ள நடைபாதை, உடையவர் கோயில் முகமண்டபத்திலும் காணப்பெறுகின்றன. 'உய்யாலி' சுவரோவியங்கள் ஒரு கோபுரத்தில் உள்ளன. இவையும் நாயக்கர் கால ஓவியங்களாகும். தாயார் கோயிலின் நடைபாதை மிகவும் நீளமானதாகும். உயரமான சுவரும், இந்நடைபாதையின் மேற்கூரையும் ஓவியங்களினால் முற்றிலும் பரப்பப்பட்டிருக்கிறது.

விஷ்ணு புராணம் முழுமையும் விவரிக்கப்பட்டு, தீட்டப்பட்ட ஓவியக் கட்டங்களுக்குத் தெலுங்கில் தலைப்பிடப்பட்டு கையாளப்பட்டுள்ள கட்டங்களுக்குரிய கருத்துக்கள் ஒவ்வொன்றும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளுள் கொடையாளிகளின் அல்லது ஆதரவாளர்களின் உருவங்கள் அங்கொன்று இங்கொன்றமாய்க் கலந்துள்ளன. மதுரை நாயக்க மன்னரான விசயரங்க சொக்கநாத நாயக்கரின் (1706–1722 கி.பி.) திருவுருவம் அதில் ஒன்றாகும். இவ்வோவியங்கள் புறக்கணிப்பால் பழுதடைந்த நிலை அடைந்திருக்கின்றன. வண்ணம் தீட்டப்பட்ட பகுதி பட்டைபட்டையாகப் பெருவாரியாக உரிந்துள்ளன.

கருவறையைச் சுற்றியுள்ள நடைபாதையில் உள்ள ஓவியங்கள் ஸ்ரீரங்க மகாத்மியத்தை உருவகிக்கிறது. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் இக்கோயிலில் நடந்த தீ விபத்தின் காரணமாகக் கனமான புகைப்படிவங்கள் படிந்துள்ளதைத் தவிர மற்றவைகள் பொதுவாக நல்ல நிலையிலேயே உள்ளன. உட்கூரை தாயார் கோயிலில் இருப்பதைக்காட்டிலும் தாழ்ந்த உயரத்தில் இருப்பதால் ஓவியங்கள் நல்ல நிலையில் பாதுகாக்கப்பட்டுள்ளன. நாயக்கர் காலத்திய கலைஞனின் கைவண்ணத் திறமையை உடனடியாக நன்கு நோக்கமுடியும்.

வைஷ்ணவ சமயத்து ஆழ்வார்கள், ஆசாரியர்களுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றை உடையவர் கோயில் ஓவியங்கள் வருணிக்கின்றன. நம்மாழ்வார், உடையவர், மணவாளமகாமுனி, திருமழிசை ஆழ்வார், பெரியாழ்வார், கோதை, விப்ரநாராயணா முதலியோரின் ஓவியங்கள் இங்குள்ளன.

மதுரை அருள்மிகு மீனாட்சிசுந்தரேசுவரர் கோயில், கட்டிடக் கலைக்கும், சிற்பக்கலைக்கும் மிகவும் பாராட்டப்படுகிறது. ஆனால், அக் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்கள் பலருடைய கவனத்தைக் கவரவில்லை. கோயிலுக்குள் உள்ள பொற்றாமரைக் குளத்தைச் சுற்றியுள்ள இரண்டு நீண்ட சுவரில் ஓவியச் செல்வமே பொதிந்து கிடக்கிறது. உண்மை என்னவெனில்,

சில வருடங்களுக்கு முன்னால்வரை அதாவது 1896ல் போடப்பட்ட வண்ணம் பூசப்பட்ட மரச்சட்டங்கள் நீக்கப்படும்வரை அவைகள் மறைக்கப்பட்டிருந்தன. அம் மரச்சட்டங்கள் நீக்கப்பட்டு சுமார் நூறு மீட்டர் நீளமுள்ள வடக்கு மற்றும் கிழக்கு சுவரின் பாகங்கள், சிவனின் திருவிளையாடல்களைக் கூறும் சுவரோவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளனவாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. மூன்று மீட்டர் நீளம் இரண்டு மீட்டர் அகலமுள்ள முப்பத்தாறு கட்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. 2.5 செ.மீ. அகலமுள்ள அழுத்தமான கருப்புக்கோடுகள் ஒவ்வொரு படத்தினையும் வேறுபடுத்துகிறது. ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் பழுதடைந்து, மோசமாகப் பெயர்ந்துமுள்ளன. செம்மையாக உள்ளவற்றில் சில நேர்த்தியானவையாக உள்ளன. அப்படிப்பட்டவைகளில் மீனாட்சி கல்யாணக்கோலம் ஒன்றாகும். இவ்வோவியங்களில் சில உருவங்கள் பளபளப்பான நீல வண்ணத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. அவை தனித்தன்மை வாய்ந்தவை. பொற்றாமரைக் குளத்தருகில் உள்ள சதலங்கார மண்டபத்தின் உட்கூரையில் மற்றொரு அடுக்கு ஓவியங்கள் உள்ளன. மையக்கூட்டத்தில் உள்ள ஓவியத்தில் மீனாட்சி கல்யாணம் வரையப்பட்டுள்ளது. இது நல்ல நிலையில் உள்ளது. மீண்டும் ஒருமுறை பிரதி செய்யப்பட்டதுபோல் காணப்படுகிறது. இவ்வோவியத்தில் தளவாய் இராமப்பன், மங்கம்மாவின் உருவங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. தெலுங்கிலும் தமிழிலும் இராணிமங்கம்மாள் மற்றும் இராமப்பனின் பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. மையத்தில் உள்ள இக்கட்டிடத்தில் திசைக்காவல் தெய்வங்களுடன் நிகழ்த்திய போரும், மீனாட்சியின் சொந்த முடிசூட்டு விழாவும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. உட்கூரையின் கீழுள்ள (ரார்நீகல்) யாளி மற்றும் யானைகளின் உருவங்கள் நீல வண்ணப் பின்னணியில் வெண்மை நிறத்தில் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவ்விலங்குகளின் உருவங்களுக்குக் கீழாகத் திருவிளையாடற் புராணக்காட்சிகள் இருபத்துமூன்று சிறிய கட்டங்களில் வண்ணத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. மதுரை மீனாட்சி சுந்தரேசுவரர் கோயில் ஓவியங்களும் அண்மையில் புதுப்பிக்கப்பட்டுள்ளன.

இவைகள் புகழ்பெற்ற பெருங்கோயில்களில் பெருமளவில் நாயக்கர் காலத்து பரந்தமுறையில் வரைந்த ஓவியங்களாகும். கும்பகோணம், செங்கம், திருவொற்றியூர், பட்டீசுரம் முதலான பல எண்ணிலடங்காக் கோயில்களிலும் நாயக்கர்கால ஓவியங்கள் உள்ளன. நாளடைவில் அழகுணர்வு குன்றிச் சுவரோவியக் கலைப்பண்பு வீழ்ச்சியடைந்ததோடல்லாமல் அவ்வகை ஓவியங்களைப் படைக்கும் தொழில் நுணுக்கமும் சிதைவுற்றது. ஆழ்ந்து ஓவியங்களை ஆராய்ந்துள்ள டாக்டர் பரமசிவம் அவர்கள் சோழ விசயநகர

ஓவியங்களைப் பற்றி சோழ – விசயநகரக் கலைகளிடையே ஐந்து நூற்றாண்டுகள் இடைவெளியிருப்பினும், ஓவியக்கலை சிறுகச் சிறுக வீழ்ச்சி அடைந்தது மட்டுமல்லாமல் ஓவியத்தொழில் நுணுக்கமுறையிலும் அழிவுற்றதாகவே கூறுகிறார். இக்கூற்று நாயக்கர்கால ஓவியங்களுக்கும் முற்றிலும் பொருந்துகிறது.

அவைகளைப் படைப்பதில் வழக்கமாக எடுக்கப்படும் கவனிப்பிற்குச் சற்றுக் குறைவாகவே எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டதால் அவைகள் பரவலாகப் பெரும்பாலான இடங்களில் உரிந்து விடுகின்றனவாய்த் தோன்றுகிறது. புறக்கணிப்பும் அழிவிற்கு அடிகோலியது. இருப்பினும், திருவாரூர் பிக்ஷாடனர், திருவலஞ்சுழி நடராசர் இவையிரண்டும் நாயக்கர் கால ஓவியங்களைத்தேடி அவைகளைப் போற்றிப் பாதுகாக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை எழச்செய்யப் போதுமான காரணமாக அமைகிறது.

ஓவியங்கள் நாயக்கர் காலம் வரை சுவரோவியங்கள் என்ற வரம்பிற்கு மட்டுமே பெரும்பாலும் உட்பட்டிருந்தது எனலாம். காகிதம், மரம், துணி முதலான மற்ற பரப்புகளில் ஓவியங்கள் அறவே காணப்படவில்லை. 1675இல் தஞ்சையை மராத்தியர்கள் தம் வசத்தில் கொண்டபொழுது இந்நிலை மாறியது, வடநாட்டுப் பண்பாடுகளுடன் தொடர்புடைய ஒரு புதிய பண்பாட்டை அவர்கள் தோற்றுவித்தார்கள். ஐயா அப்புசாமி அவர்கள் கூறுவதுபோல மராத்தியர்கள் இணைப்புப் பாலமாகத் திகழ்ந்து தங்கள் நாட்டிலிருந்து தங்களுக்குரிய பண்பாட்டை மட்டும் கொண்டு வந்ததோடு நில்லாமல், அதற்குமப்பால் உள்ள வடக்கிலிருந்து எண்ணங்களை, நுணுக்கங்களை தெற்குநோக்கிப் பரவச் செய்தனர்.

இச் சமயத்தில் தென்னாட்டில் ஆங்கிலேயர்கள் தங்களைப் பொதுவாக வாணிபத்தில் சுறுசுறுப்பாக ஈடுபடுத்திக்கொண்டோ அல்லது குறிப்பாக தெற்கில் உள்ள ஓரிரு ஆதிக்கங்களுடன் தேவைக்கேற்றவாறு நட்புறவை வளர்த்துக்கொண்டோ இருந்தனர். அங்கு மற்ற ஐரோப்பியர்களான பிரெஞ்சு, டச்சு, டேனிஷ் போன்ற ஆதிக்கங்களும் இருந்தன. கிருத்தவ சமயத் தூதுவர்களும் வந்திருந்தனர். மக்களுடன் தொடர்புற்றிருந்தனர்.

இதன் பயனாக துணி, மரம், கண்ணாடி, மைகா, தந்தம் முதலான முற்றிலும் புதிய பல்வேறு சாதனங்கள் வழக்கில் வந்தன. தீவிர அறிந்து

சமயக்கோட்பாடுகளுடன் விளங்கிய ஓவியக்கருவும் மதச்சார்பற்ற நிலைக்கு மாறியது. 'தஞ்சை பாணி' என்றழைக்கப்பெறும் ஒரு புதிய ஓவியப்பாணி மராத்தியரின் ஆதரவில் தஞ்சையில் வளரலாயிற்று.

18ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் இவ்வாறு நிகழ்ந்தது. மரச் சட்டங்களில் பரப்பப்பட்ட துணிகளின்மேல் தீட்டப்பட்ட தஞ்சை ஓவியங்கள் அவைகளுக்குரிய வேறுபட்ட தனித்தன்மையைப் பெற்றிருந்தது. இந்த நுணுக்கமுறை ஓவியங்களுக்கு ஒரு நல்ல விளைவைக் கொடுத்தது. கண்ணாடி, இரத்தினக் கற்கள், தங்கச் சருகுகள் பதிக்கப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டதால் ஓவியங்கள் கூடுதலாக மென்மேலும் அழகுபடுத்தப்பட்டன. இவ்வோவியங்களில் உள்ள பிரதான உருவங்கள் அளவில் மற்றவைகளைக் காட்டிலும் பெரிதாகவும், தன்னுடைய முக்கியத்துவத்தை உணர்த்துவதாகவும் காட்டப்பட்டன. எல்லோரும் அறிந்த நவநீதகிருஷ்ணன் ஓவியத்தில் குழந்தைக் கிருஷ்ணன் யசோதையைவிடப் பெரிதாக வரையப்பட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ளான். தஞ்சை ஓவியங்களில் சில நேர்த்தியாகவுள்ளன. அதற்கு நேரிடையான பின்னணியில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள பளபளப்பான வண்ணங்கள் கவர்ச்சியை அளிக்கிறது. சென்னை அருங்காட்சியகத் தேசியக் கலைக்கூடத்தில் உள்ள மகிஷாசுரமர்த்தினி அழுத்தமான சிவப்பு வண்ணப் பின்னணியில் அதற்கு நேரிடையான தங்கச்சருகுகள் பதித்ததாக அமைந்துள்ளதால் தேவியின் திருவுருவம் மிகவும் எடுப்பாகத் துலங்குகிறது. தொங்கும் சரவிளக்குகள், திரைகள் முதலியவைகள் தீட்டப்பட்டிருக்கும் பின்னணி மேல்நாட்டுப் பாணியின் தாக்கம் எனப் புலப்படுத்துகிறது. இவ்வோவியங்கள் பின்னர் பொதுவாக வழிபடும் படிமங்களாகவே மாறின. மதத் தொடர்பான கருவினை உடைய கடவுளர், தேவியர்கள் உருவங்கள் இவ்வோவியங்களில் பிரதானமாக விளங்கின. அரசர், அரசி மற்றும் உயர் குடிப்பெருமக்களின் மதச் சார்பற்ற ஓவிபக் கருத்துக்களுடைய ஓவியங்களும் வரையப்படலாயின.

தஞ்சைக் கலைஞர்கள் மரத்தை மட்டுமே சாதனமாகப் பயன்படுத்தினர். அயல்நாட்டு வணிகர்களின் தொடர்பினால் கண்ணாடியைச் சாதனமாக அமைத்து மேல்நாட்டுக்கலைத் தொடர்பைப் பெற்றனர். அப்படிப்பட்ட ஓவியங்களுக்குத் தேவை ஏற்பட்டு தேவைக்கேற்பக் கலைஞர்களும் பெருகினார்கள். கண்ணாடியில் வரைந்த ஓவியங்களைக் கண்ணாடியின் மூலமாக ஒருவர் பார்த்து உணர்வது எளிதல்ல. ஆனால், தஞ்சைக் கலைஞர்கள் இவ்விதமான ஓவியங்களுக்கு வாய்ப்பிருப்பது

புதிய உருவங்களையும் நுணுக்கங்களையும் படைக்கும் தன்னிகரற்ற தன்மையுடையவர்களாதலால், அவைகளைத் திறம்படக் கற்றுணர்ந்து நேர்த்தியான படைப்புக்களைப் படைத்தனர். சீனத் தொடர்பால் இந்நாட்டின் இப்பகுதிக்கு இக் கலைநுணுக்கம் பரவியதாலும், சீனக் கலையம்சங்களின் தொடர்ந்த செல்வாக்கு இக்கலையில் காணமுடிகிறது. இதன் விளைவாக அப்படிப்பட்ட அயல்நாட்டு செல்வாக்கோடு நன்கு விளங்கிய ஓவியங்களில் இந்தியக் கலைஞனின் தனித்தன்மையான தெளிவான கோடுகளுக்குப் பதிலாக லேசான வரைகோடுகள் இடம்பெற்றன. ஆடைஅணிகலன்களும் வலியுறுத்தப்பட்ட முற்றிலும் வேறுபட்டக் கருத்தை மையமாகக் கொண்ட அரண்மனை ஆடலழகியின் உருவப் படைப்பை உதாரணமாகக் கூறலாம். மற்றொரு சித்திரத்தில் முகலாய உயர்குடிமகன் கருஞ்சிவப்பிலும் வெளிர்சாம்பல் நிறத்தில் தீட்டப்பட்டுள்ளார். ஆனால் இந்தியக் கலைக்கே உரித்தான அழுத்தமான வம்பிடும் கோடுகள் இல்லாமை தெரிகிறது. கண்ணாடியின் மேல் வரையப்பட்ட நேர்த்தியான ஓவியங்களின் மாதிரிகள் சென்னை அருங்காட்சியகத்தொகுப்பிலும் உள்ளன. அதில் சுவையான அரச ஓவியமொன்று வெல்வெட் உடையை அணிந்த நிலையில், தொங்கு சீலைகள் பின்னணியில் கடவுளுக்குரிய நான்கு கைகளையுடையதாய்த் தீட்டப்பட்டுள்ளது. முற்றிலும் இத்தகைய மாறுபட்ட சேர்க்கையுடன் கூடிய இவ்வோவியம் எடுப்பாக அமைந்துள்ளது.

மற்றொரு சித்திரமான 'பாடகனின் உருவம்' தஞ்சைக் கலைஞனுக்கு வட்டமான முகங்கள், கொழுப்பான உருவங்களைத் தீட்டுவதில் உள்ள விருப்பத்தைப் புலப்படுத்துகிறது.

தந்தம், மைகா போன்ற மற்ற சாதனங்களைத் தஞ்சைக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்தினார்கள். அப்படிப்பட்ட ஓவியங்கள் மேலைநாட்டு மாதிரிகளை பின்பற்றியதால் தோன்றிய நேரிடையான விளைவாகும். இவைகளில் பெரும்பாலானவை அரசிகள், அரசர்கள், பெருங்குடிமக்கள் முதலானவர்களின் உருவம் அமைந்த சிறிய ஓவியங்களாகும். சுமார் 1790இல் இவை வரையப்பட்டுள்ளன. வசீகரமான இப்படிவங்கள் கலைஞனின் நுண்ணிய கைத்திறனுடன் இலங்குகின்றன. மதக்கருத்துக்கள் கொண்ட ஓவியங்களும் வரையப்பட்டுள்ளன. கிருஷ்ணனைக் காட்டும் தந்தத்தில் தீட்டப்பட்ட சில ஓவியங்கள் சென்னை அருங்காட்சியகத்தில் உள்ளன.

ஓவியங்களுக்காகவே பயன்படுத்தும் சாதனங்களில் மைகா

அரிதாகவே இருந்தது எனக் கூறலாம். இவை மிகச் சிறியனவைகளாக இருந்தன. தீட்டப்படும் ஓவியப் பரப்பு பொதுவாக திறந்த, ஒளி ஊடுருவிச் செல்லும் தன்மையைப் பெற்றிருந்தது. முட்டை கலந்து 'டெம்பரா' என்ற முறையில் வண்ணக்கலவை செய்து வரையப்பட்ட வண்ணங்கள் ஒளி புகாநிலையுடன் காண்பதற்கு இனிமையாக இருப்பதற்கு பதிலாகக் கண்களைக் கூசச்செய்து காண்பவர்களைக் களிப்பூட்டவில்லை. வாயு, துர்க்கை போன்ற தெய்வங்களைச் சித்தரிப்பனவாக உள்ள ஒரு சில சிறு ஓவியங்கள் சென்னை அருங்காட்சியகத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. தந்தத்தினாலும், மைகாவினாலும் செய்யப்பட்ட இவ்வோவியங்கள் இனிய நினைவுச் சின்னங்களாகவோ அல்லது ஞாபகச் சின்னங்களாகவோ போற்றிப் பாதுகாக்கப்படவேண்டிய பொருட்களாகத் திகழ்ந்தன.

முதன் முதலில் ஆந்திராவில் தோன்றிய 'கலம்காரி' என வழங்கப்படும் துணியில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள் தமிழகத்தில் 19ஆம் நூற்றாண்டில் நடைமுறைக்கு வந்தன. கலம்காரி வகை ஓவியங்கள் அன்றும் இன்றும் இருவகைகளில் தயாரிக்கப்படுகின்றன. அச்சுகளின் உதவியாலும், (Blocks) மற்றொன்று தன் போக்கிற்கேற்ப கைகளால் வரையப்படுகின்ற ஓவியங்களாகும் புராணக் கதைகளைத் தாங்கிவந்த இவைகள் கோயிலில் தொங்கவிடப்படும் ஓவியங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. கூறப்பட்ட கதைகளுக்கு ஏற்ப அவை தமிழ், தெலுங்கு மொழிகளில் தலைப்புகளை உடையதாய் இருந்தன.

18ஆம் நூற்றாண்டு இறுதியிலும் 19ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கத்திலும் நம் நாட்டிற்கு வருகைபுரிந்த பிரிட்ஷ் கலைஞர்கள் 'ஆயில் அல்லது என்கிரேவிங்' முறையில் உருவங்கள், இயற்கைக்காட்சிகள், அன்றாட வாழ்க்கைக் காட்சிகள் முதலானவைகளைத் தீட்டமுற்பட்டனர். அவர்களில் டேனியல்ஸ் (தாமஸ் மற்றும் டேனியல்ஸ்) டில்லி கெட்டில், ஜான் ஜோபணி, ஜார்ஜ் சின்னரி என்பவர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். நுண்ணிய ஓவிய படைப்புகளைப் படைத்தவர்களில் மிகச் சிறந்து விளங்கிய ஆங்கிலேயரான ஜான் ஸ்மார்ட் சென்னையில் இருந்து இக்கலையை சிறிது காலம் வளர்த்து அதைப் பரவச்செய்தார். பெரிய கான்வஸில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களே நமக்குக் கிடைக்கப் பெறும் அவர்களுடைய தனியான ஓவியங்களாகும். இவ்வோவியங்கள் உள்நாட்டுக் கலைஞர்கள் புதிய நுணுக்கங்களைப் பின்பற்ற மிகவும் ஊக்குவித்தன. இந்தியக் கருத்தக்களைத் தழுவிய பல பெரிய உருவ ஓவியங்கள் தீட்டப்படலாயின.

ஒரு ஒப்பற்ற சிறப்பு என்னவெனில் கலைஞர்கள் பழைய மரபிலிருந்து விலகி ஆண்களும், பெண்களும் எப்படி இருந்தனரோ அப்படியே உருவகிக்கப்பட்டு வரையப்பட்டனர். ஐயா அப்பாசுவாமி விவரித்தவாறு தஞ்சை சரஸ்வதி மகால் நூலகத்திலுள்ள ஒரு அரச உருவம் எளிமையான ஆடைகள் அணிந்திருப்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. பிரிட்டிஷ் கலைஞர்களும், இரவிவர்மாவும் தீட்டிய புதுக்கோட்டை அரசர்களின் ஓவியங்கள் இப்புதிய நுணுக்கங்கள் ஆழமாக வேரூன்றி இருப்பதை சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

மதத்தின் அடிப்படையில் வரையப்பட்ட சுவரோவியத்தின் நீண்ட தடைபடாத ஆதிக்கம் 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலேயே பெரும்பாலும் முடிவுற்றது. ஆயினும், கான்வஸிலும் வரையப்பட்ட இரவிவர்மாவின் ஓவியங்கள் புதிய கலைப் பாதையின் பல்வேறு நோக்குக்கும், குறிக்கோளுக்கும் வித்திட்டன. இந்நூற்றாண்டு தொடங்கியவுடன் ஓவியக் கலையின் தற்காலப் பாணி தமிழ்நாட்டில் துவங்கிற்று.

3. தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள் – III
[நிகழ்கால நிலை]

– ஏ.எஸ். இராமன்

கலை, கையொப்பம் போன்றது. அது ஒரு தனி மனிதனுடைய அல்லது ஒரு நாட்டினுடைய தன்மையை வெளிப்படுத்துகிறது. ஒரு இந்தியக் கலைஞன் மாறுபட்ட வேறொரு சமுதாயத்தினுடைய போக்கை, பாணியை எவ்வளவுதான் முழுமையாகப் பின்பற்றினாலும் அவன் ஒரு போலியாகத்தான் முடிவான். அவன் போற்றுகிற கலைஞனது பண்பு, மனோபாவம் மற்றும் தனித்தன்மையையே பிரதிபலிக்கும் அவனுடைய செயல் மூலம், அவன் தகுதியுள்ளதாக ஒன்றும் சொல்வதில்லை. ஆகவே, ஒரு கலைஞன் அவனுடைய சொந்த மொழியிலேயே – எவ்வளவுதான் அது வளமற்றதாகவும் நடைமுறையில் இல்லாமல் இருந்தாலும் – அவன் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்பது கண்டிப்பான ஒன்று. வடிவமைதி உண்மை மாற்றல்ல. ஆனால் உண்மையிலிருந்தே தூய்மையான படைப்புக் கலை வெளிப்படுகிறது, ஆஸ்கார் வொய்ல்டு கூறியிருப்பது போல், "வடிவமைதி என்பது விகாரமான ஒன்று, அது வேகமாக மாறுவதைப் பார்க்கவே ஒருவன் மகிழ்ச்சி அடைகிறான்". இருந்தாலும் ஓர் ஆழ்ந்த சிந்தனையும், பொறுப்பும் உள்ள கலைஞன் மற்றொரு நாட்டின் காட்சி மொழி, அவனுடைய சுவைக்கும், மனோபாவத்திற்கும், தொழில் நுட்பத்திற்கும் ஏற்புடையதாகக் கண்டு, அதைத் தழுவி நடக்கும் போது அவன் போலியாகச் செய்பவன் அல்ல. அடிப்படையாக, மற்றொரு நாட்டினதைவிட அவனடைய சொந்த நாட்டினுடைய சமுதாயத்தையே வெளிப்படுத்துகிறான். அதிலிருந்து அவன் தப்ப முடியாது. இப்படி, ஆப்பிரிக்க மகூதி அல்லது சிலை பற்றிய பிக்காஸோவின் கூற்றில் ஆப்பிரிக்காவைவிட ஸ்பெயினைப் பற்றியே அதிகமாக இருக்கிறது. காங்ரா சிற்றுருவின் (Kangra Miniature) மதிஸ் (Matisse) யின் விளக்கத்தில் இந்தியாவைவிட பிரான்ஸைப் பற்றியே அதிகமாக இருக்கிறது. அம்ருதா ஷெர் கில்லின் (Amrita Sher-Gil) கோசேனிஸ்க் (Gauguinesque) தொகுப்பில் இந்தியாவைவிட பிரான்சே அதிகமாக இருக்கிறது.

தெற்கில், குறிப்பாக தமிழ் நாட்டில், ஒன்றைப்போல் செய்வதிலோ, தழுவலிலோ இன்னும் அழுத்தம் கொடுக்கப்படவில்லை. ஆனால், அது வற்றாத, ஏற்புடைய மதிப்பீடுகளால் உறுதியாக்கப்பட்ட, மற்றும் நிலை நிறுத்தப்பட்ட, படைப்பு இணக்கத்திலேயே இருக்கிறது. தமிழ்க் கலைஞர்களுடைய தற்போதைய தலைமுறை, அவர்களைப் புதுமை நடைமுறையில் வெளிப்படுத்திக் கொள்வதில் புரிந்து கொள்ளும் அளவு, முனைப்பாக இருக்கிறது. ஆனால், மரபில் ஒன்றியிருக்காவிட்டால், எந்தப் புதுமை நடைமுறையும் ஏற்புடையதாக அல்லது நீடித்து இருக்கக்கூடியதாக இருக்காது என்பதை அவர்கள் உணர்ந்தும் இருக்கிறார்கள். அதனால்தான் தமிழ் நாட்டில், எங்கு துணிகரமான செயல்களுக்கு ஆரோக்கியமான தடை இருக்கிறதோ அங்கு, (அவா கார்த்) புதிய முயற்சிகளுக்குப் பின்னால் நியாயம் இருப்பதை ஒருவன் காண முடிகிறது. இங்கு சர்வாதிகார மேல்நாட்டுப் பாணியான புதுமை செய்யும் தீங்கு குறைவு. கலைக்கு முற்றுப்புள்ளி இல்லை. அறுதி முடிவு இல்லை. அது எப்பொழுதும் தன்னையே புதுப்பித்துக் கொள்ளும், முற்றிலும் தற்காலிகமான, ஆனால் இடைவிடாத செயல் முறையாக இருக்கிறது. புதுமைக் கலையில் தீவிரமான ஈடுபாடுள்ள தலைமையாளரான க்ளெமெண்ட் க்ரீன் பெர்க் (Clement Green berg) கலை, பல பிற பொருட்களுக்குள், தொடர்ச்சியானது. கலையின் இறந்த காலம் இல்லாமல், மற்றும் உயர்வின் பழைய தரத்தைக் காப்பாற்றத் தேவையும் கட்டாயமும் இல்லாமல், புதுமைக் கலை என்பதான ஒன்ற சாத்தியம் இல்லாததாக இருக்கும் என்று கூறுகிறார்.

இந்த நூற்றாண்டின் திருப்பத்தில், இந்தியக் கலை என்பதான ஒன்று இல்லை. தரக்குறைவான ஆங்கிலேயக் கலைஞர்கள் வழியாக சிறிதளவு நேர்முகமாகவும், மற்றும் ராஜா ரவிவர்மா வழியாக சிறிதளவு மறைமுகமாகவும், மேற்கத்திய பாணி நம்முடன் அதிகளவு இருந்தது. ராஜா ரவிவர்மா அவருடைய படைப்புகளை, இந்திய ஆடை, அணிகலன்களால் போலியாக அலங்கரித்து சமாளித்த போதிலும், அவை இந்தியத் தன்மையை விட அதிக மேலைத் தன்மை வாய்ந்தனவாகவே இருந்தன. ஒரு உறுதியான எதிர் விளைவு தவிர்க்க முடியாததாகத் தோன்றியது. அது, முரணுரையாக, ஒரு ஆங்கிலேயரான ஈ.பி. ஹாவெலின் (E.B.Havell) தலைமையின் கீழ் ஓர் எழுச்சிமிக்க மீட்டுயிர்ப்பு இயக்க வடிவில், கல்கத்தாவை அதனுடைய தளமாகக் கொண்டு விரைவில் வந்தது. அபநிந்தரநாத் தாகூரும், மற்றவர்களும் அவருக்கு உதவினார்கள். அவர்கள், அந்நியமான ராயல் அகாடமி பணி பகுப்புக்களை முழுமையாக மறுத்து, இந்திய மரபு

படிவங்களுக்கும், வடிவங்களுக்கும் திரும்பும்படி, இந்தியக் கலைஞர்களுக்கு ஆர்வமுள்ள வேண்டுதலை வெளியிட்டார்கள். விரைவில் அந்த இயக்கம் நாடு முழுவதும் பரவியது. ஒரு தேசிய எழுச்சியின் பாய்ச்சலை அது பெற்றது. உண்மையில், விடுதலைப் போராட்டத்தின் பண்பாட்டு நகலாக இந்தப் புத்துணர்வுப் போராட்டம் இருந்தது. அவர்களுடைய பின்னணிகளைக் கருதாமல், அனேகமாக எல்லா இந்தியக் கலைஞர்களும், ஹாவெல்லையும், அபநிந்தரநாத் தாகூரையும் சுற்றி ஒன்று திரண்டார்கள். அஜந்தா சுவரோவியங்கள் மற்றம் மொக்லாய, ராஜபுத்திர சிற்றுருவங்களைத் தீட்டிய வல்லுநர்களின் முறைகளையும், நுட்பங்களையும் பிரபலப்படுத்தும் வழிமுறைகளை ஆய்ந்து கண்டுபிடிக்கத் துவங்கினார்கள். அபநிந்தரநாத் தாகூராலும், நந்தலால் போஸாலும் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட கலைஞர்கள், நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் மாணவர்களுக்குக் கற்றுத்தரத் தொடங்கினார்கள். இவ்வாறு, வங்கச் சிந்தனை (Bengal school) மரபின் தோற்றத்திற்கு அடித்தளத்தை உருவாக்கினார்கள், அது அடுத்த பல ஆண்டுகளக்கு தேசிய அடையாளச் சின்னமாக மட்டும் அல்லாமல் இந்தியப் பாணியில் புதுமைக் கலைக்கு இணை பொருளாகவும் விளங்கியது. நீண்ட காலத்திற்கு வங்கச் சிந்தனை மரபிற்கு புறம்பாகக் கற்றுக் கொடுக்கப்பட்ட அல்லது செயல்முறைப் படுத்தப்பட்ட இந்தியச் சூழல் மற்றும் உணர்வுகளுக்குப் பொருத்தமற்றதாகக் கருதப்பட்டது. வங்கச் சிந்தனை மரபு தெற்கிலும் விளக்கம் தருபவர்களைக் கொண்டிருந்தது. ஆந்திரத்தில்–அப்போது பிரதேசம் என்பது இல்லை–பிரமோதேச சௌத்ரி தேசியக் கல்லூரியின் நிறைய மாணவர்களுக்கு ஆலோசகராக விளங்கினார். அவர்கள் அஜந்தா பாணியில் வரைய முயன்றார்கள். பெங்களூரில் வெங்கடப்பாவும், திருவனந்தபுரத்தில் மாதவ மேனனும் வங்கச் சிந்தனை மரபிற்கு விளக்கம் தருபவர்களாக இருந்தார்கள்.

சென்னையிலுள்ள அரசு கலை கைத்தொழில் பள்ளி (தற்போது கல்லூரி)யின் முதல் இந்திய முதல்வரான தேவி பிரஸாத் ராய் சௌத்ரி, அவருடைய முதல் ஆன்ம உணர்ச்சியை அவருடைய ஆசிரியரான அபநிந்தர நாத் தாகூர் மற்றும் புத்துணர்ச்சி மீட்பு இயக்கத்தின் உற்ற தூண்களான மற்றவர்களிடமிருந்து பெற்றிருந்த போதிலும், மரபு வழிக் கலையின் பின்னாலிருந்த உணர்வுகளை விட, அதன் புறப் பகுதிகளின் திரும்புகைக்கு மட்டுமே முயன்ற வங்கச் சிந்தனை மரபுத் தன்மையான மீட்டுயிர்ப்பு இயக்கம், தமிழ் நாட்டுக் கலைஞர்களிடம் தாக்கம் எதையும் ஏற்படுத்தியதைக் குறிப்பதற்கு, சான்றுகள் இல்லை. உண்மையில், சௌத்ரி வங்கச் சிந்தனை

மரபிலிருந்து தனித்துவத்தை நாடி, பிரிந்து சென்று விட்டார். அவருடைய இயல்புக்கு மிகவும் மென்மையாகவும், இனிமையாகவும் அவர் கண்ட வங்கச் சிந்தனை மரபினது சுற்றுப் பாதையின் சட்டதிட்டங்களைக் கடைப்பிடிக்க முடியாமல், அவர் மிக்க தற்சார்பும், புதுமை விருப்பமும் உடையவராக இருந்தார்.

இந்தியப் பாணிக்கு, குறுக்கு வழிகளில் ஆர்வம் இல்லாததால் அவருக்கு வங்கச் சிந்தனை மரபில் விருப்பமில்லை. ஏறத்தாழ முப்பது ஆண்டுகளுக்கு, தென்னிந்தியாவில் முன்னணியானதும், இந்தியாவின் மிகப் பழமையானதுமான கலைப் பள்ளியின் தலைவராக, அவர் சென்னையின் கலைத்துறையில் ஒரு பெரிய தூண்டுதலாக இருந்தார். கடந்த ஆண்டுகளில் அவர் தலைமையேற்ற நிறுவனம், அதனுடன் அவருக்கு இருந்த தொடர்பின் காரணமாக, மிகப் பெரிய தன்மதிப்பைப் பெற்றது. ஆசிரியர் என்ற முறையில், சுதந்திரத்திற்கும், கட்டுப்பாட்டிற்கும் சமமான அழுத்தத்தை அளித்தார். சுதந்திரம்: ஆய்வதற்கும், பரிசோதிப்பதற்கும்; கட்டுப்பாடு: உலகளாவிய அளவில் செல்லுபடியாகக் கூடிய ஒழுங்கு மற்றும் தரத்தின் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட அமைப்புக்குள் வேலை செய்ய முடியும் பொருட்டும் ஆகும். புதுமைக் கலை என்பது ஒரு கடுமையான ஒழுங்கு முறை என்று அவர் நம்பினார். இந்த ஒழுங்குமுறையே குழந்தைகளது கலையிலிருந்து சிம்பன்சி குரங்குகளுடையதையும், கிலியுடைய ஓவியத்திலிருந்து கண்டினாஸ்கியுடையதையும் பிரிக்கிறது. சௌத்ரி அவர்களுடைய தலைமையின் கீழ் கவர்ச்சிகரமான தாக்கத்தின் கீழ், அலுத்துப்போன மேலை அல்லது கீழைப் பழக்கத்திற்கு திரும்பிப் போகாமல், புதிய வடிவங்கள் மற்றும் புதுமை நடைமுறைகளைத் தேடுவதில் எங்கு நிற்க வேண்டும் என்பதை அவருடைய மாணவர்கள் கற்றிருந்தார்கள். அவர்களுடைய சொந்த மரபிலிருந்து அன்னியப்பட்டுவிடாமல், புதிய மரபுத் தொகுதியை எவ்வாறு தங்களுடைய தனித்தப் பார்வை மற்றும் கலைப் பாணியுடன் தொடர்பாக்குவது என்பதை இப்போது அவர்கள் அறிந்தார்கள். ஆகவே, புதிய மரபில் தமிழ் நாட்டுக் கலைஞர்கள் தம்மை எந்த ஒழுக்கத்துடனும், மதிப்பு வரம்புடனும் அவர்களை வெளிப்படுத்திக் கொண்டார்களோ, அதன் பெருமை சௌத்ரி அவர்களையே சாரும். அவர்களுடைய படைப்புக்களில் ஒரு புலனுணர்வாற்றலும், தானே நிலைநிறுத்திக் கொள்கிற சாந்தமும், இசைவும் இருக்கின்றன. இன்றுகூட, அமெரிக்கா மற்றும் ஐரோப்பாவின் தந்திரமான சறுக்குகளின் தாக்கத்தின் கீழும், சென்னை நிதாதனமாகவும், அமைதியாகவும் இருக்கிறது என்றால், பாதுகாப்பதற்கு நன்கு

பரிசோதிக்கப்பட்ட மரபுகளுடைய கலை கைத் தொழில் கல்லூரியின் வலுவான செல்வாக்கே அதற்குக் காரணம்.

1957–ல் சௌத்ரி அவர்களின் ஓய்வுக்குப் பிறகு, அவருடைய மாணவர் கே.சி. எஸ். பணிக்கர் முதல்வர் ஆனார். அவர், முன்னால், துணைமுதல்வராக இரண்டு ஆண்டுகள் பணியாற்றியிருக்கிறார். அவர் பத்து ஆண்டுகளுக்கு, சம காலத்திய கலை அரங்கத்தில் அவருடைய இருப்பைப் பெரிய அளவில் நினைக்கும்படி செய்தார். அவர் ஓர் ஆற்றலுள்ள ஓவியராகவும், அர்ப்பணிக்கப்பட்ட ஆசிரியராகவும், பயனுறுதியுடைய அமைப்பாளராகவும் இருந்தார். 'சோழ மண்டல்' உருவாவதற்கு அவரே தனிப்பட்டவராகப் பொறுப்பாவார். அது கற்பனை மயமான இணையற்ற பரிசோதனை, சுதந்திரம், சமத்துவம், சகோதரத்துவம் என்ற கொள்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட கலைஞர்களுக்கு மட்டுமேயான தனிப்பட்ட குடியிருப்பு அது. அது சென்னைக்கும் மாமல்லபுரத்திற்கும் இடைப்பட்ட பாதிவழியில் இருக்கிறது. பணிக்கர் அவருடைய மாணவர்களை மரபு வழி வடிவங்களையும், அடையாளங்களையும் – பின்பற்றுவதற்கோ, மாற்றியமைத்துக் கொள்வதற்கோ அல்லாமல் – வீரிய குணமுள்ள சம காலத்து மரபு வழியில் மீண்டும் விளக்குவதற்காக, மீண்டும் கண்டுபிடிக்க ஊக்கமளித்தார். அவருடைய தலைமையை ஒப்புக் கொண்ட கலைஞர்களுக்கு தந்திர சாத்திரக் குறியீடுகளும், அடையாளங்களும் புதிய மரபுத் தொடராயிற்று. அவர்களுடைய செயலில் புது மணத்தையும், அழுத்தத்தையும் கொடுக்க முடிந்தது. அது இப்போது, வருவிக்கப்பட்டதாக, இல்லாமல் இந்தியத் தன்மையுடனும், ஏற்பாடு செய்யப்பட்டதாகவோ, பொருத்த மற்றதாகவோ இல்லாமல், புதுமையாகவும் இருக்கிறது. புதுக் காற்றின் மூச்சு அங்கு இருந்தது. இந்திய சொல் தொகுதி, மற்றும் கற்பனையின் உண்மையான மீட்டுயிர்ப்புக்கு ஒப்படைக்கப்பட்ட பணிக்கருடைய முயற்சிகளுக்கு நன்றி.

தமிழர்களுடைய கலையின் குறிப்பான விடுதலைக்குப்பின் வந்த ஆண்டுகளில், அதிக முனைப்புள்ள தூண்டுதல்கள், இப்படி தமிழர் அல்லாதவர்களே; அவர்கள் சௌத்ரியும், பணிக்கரும் ஆவர். தமிழகத்தில் இப்பொழுது செயல்திறத்துடன் இருக்கம் கலைஞர்கள் நேர்முகமாகவோ, மறைமுகமாகவோ சௌத்ரியிடமிருந்து அல்லது பணிக்கரிடமிருந்து ஊக்கம் பெற்றவர்களே. சிறப்பாகக் குறிப்பிடும் பொருட்டு, சிலரைத் தனிப்படுத்தி எடுப்பதும், மற்றவரை விடுவதும் மனக் கசப்பை ஏற்படுத்தக் கூடியது. இன்று

நல்ல கலைஞர்கள் நிறைய இருக்கிறார்கள். அவர்களைப் பட்டியலிடுவது கடினம். அவர்களிடம் பொதுவாக உள்ளது என்னவென்றால் மூலக்கூறுகளின் தொகுதியாகும். அது இல்லாமல் மரபின் நான்கு சுவர்களுக்குள் படைப்புக்கலை சாத்தியமானது இல்லை, உதாரணமாக, அவர்களுடைய வலிமை, அவர்களுடைய ஆழ்ந்த தொழில் நுட்பத்தில் இருக்கிறது, இதற்கு, சென்னை கலை கைத்தொழில் கல்லூரி அதன் தகுதிக்கேற்ப புகழ் பெற்று இருக்கிறது. அவர்களுக்கு ஓவியத்தின் இலக்கணத்தில் தேர்ச்சி இருந்தது. தளர்வான முடிவுகள் இல்லாத அவர்களுடைய தொகுப்புக்களின் அமைப்புறுதித் தன்மையை இது விளக்குகிறது. அவர்களுடைய வரைதல், ஆற்றல் வாய்ந்ததாகவும், சரளமாகவும் இருக்கிறது. அவர்களுடைய ஓவிய வண்ணக் கலவை இதமாகவும், புலனுணர்வாற்றல் உடையதாகவும் இருக்கிறது. புலன்களுக்கு அப்பாற்பட்ட கருத்தியலில் அவர்களுக்கு ஆர்வம் இருக்கிறது. ஆனால் அது ஒரு குறிப்பிடப்பட்ட எல்லை வரை தான். அதற்குள்ளேயே ஒரு முடிவாக இருப்பதை விட, வண்ணத்திலும், வடிவத்திலும் ஒரு பயிற்சியாகவே இருந்தது, ஒருவனுக்கு, தமிழ் நாட்டில் பண்பாட்டுச் சூழ்நிலையுள் ஓர் உட்பார்வையைத் தருகிற, கோயில்கள், திருவிழாக்கள், சடங்குகள், கிராமியக் கலைகள் மற்றும் கைத்தொழில்களிலிருந்து, அவர்களுடைய தலைமைக் கருத்துக்கள் வருகின்றன, அவர்களுடைய பொதுவான தொகுப்புக்களின் குரலும், தன்மையும், உணர்ச்சிகளை மெல்லமைதிப் படுத்துகின்றனவாக இருக்கின்றன. அக எண்ணஞ் சார்ந்த, தன்னுணர்ச்சியுள்ள புதுமை வாதிகள் பொறுத்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிற இறுக்கத் தன்மையிலிருந்து, கலைஞர்கள் சுதந்திரமாக இருக்கிறார்கள். நீங்கள், இந்திய மற்றும் தெளிவான புதுமைக் கலையைக் காண விரும்பினால் சென்னைக்குச் செல்ல வேண்டும்.

பொதுவாகத் தென்னிந்திய, குறிப்பாக தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்கள், அவர்களுடைய சாதனையின் அளவிற்கு, தகுதியான அங்கீகாரம் இல்லாக் குறையினால், மகிழ்வுடன் இல்லை. தேசிய அளவில், அவர்களுடைய நியாயமான பங்கு மறுக்கப்படுவதாக ஒரு எண்ணத்தை அவர்கள் கொண்டிருக்கிறார்கள். லலித கலா அகாடமி அவர்களுக்கு நியாயமான பங்கைச் செய்யவில்லை என்று தோன்றவதாக குற்றம் சாட்டப்படுகிறது. அவருடைய வல்லாட்சியாளர் நிலையில் அதிகப்படியாக செயல்படுவதாக தவறாக எண்ணப்படும் இன்னல் இருந்த போதிலும், தமிழ்க் கலைஞர்களின் நலனை பணிக்கர் எப்போதும் ஆதரிப்பவராக இருந்தார். அதன் பயனாக,

சூழ்நிலையில் சிறிது முன்னேற்றம் இருந்தது. தமிழ் மற்றும் ஏனைய தென்னிந்தியக் கலைஞர்கள் அனைத்திந்திய அரங்கில், இன்னும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வேண்டி இருக்கிறது. அதற்கு அவர்களுடைய குற்றம் ஏதுமில்லை. உதாரணமாக, தென்னிந்தியா முழுமைக்கும் லலித கலா அகாடமியின் உறுப்பினர்கள் (Fellows) இருவரே இருக்கின்றனர். ஒரே நகரமான பம்பாய்க்கு இருவரும், டெல்லிக்கு இன்னும் அதிகமாகவும் இருக்கின்றனர். புதுதில்லியிலுள்ள நேஷனல் காலரி ஆப் மாடர்ன் ஆர்ட் (Modern Art) மற்றும் ஏனைய நிறுவனங்களில் கலைப் படைப்புக்களை வாங்குவதிலும், மற்றும் லலித கலா அகாடமியால் வெளியிடப்படுகிற தனிப்பட்ட கலைஞர்களின் தனிவரைவு (Monographs) நூல்களிலும் தமிழ்க் கலைஞர்கள் குறைவாகவே பிரதிநித்துவம் பெற்றிருக்கிறார்கள். யாரையும் குற்றம் சாட்ட முடியாது. முறை அப்படிப்பட்டது. பெருவாரியான வாக்கு அடிப்படையில் முடிவுகள் எடுக்கப்படுகின்றன. அவர்கள் பெருங் கூச்சலிட்டாலொழிய, இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களுக்கு எதிராக நான்கு மாநிலங்கள் கவனிக்கப்படாத் நிலையிலேயே இருக்க வேண்டியிருக்கிறது.

தமிழ் நாடு அரசின் ஓர் ஏக்கர் நில அன்பளிப்பு மற்றும் கட்டுமானக் கிரயத்தில் 50 % கொடை – இவை 1978–ல், சென்னையில் லலித கலா அகாடமியின் மாநில மையம் அமைப்பதில் உதவின. அது ஒரு மகிழ்ச்சியான நிகழ்ச்சி. நான்கு ஆண்டுகளில் அது தென்னிந்திய கலைஞர்களுக்கு ஆற்றலுள்ள பொது மன்றமாக வளர்ந்தது. அவர்கள் அதனுடன் தங்களை முழுமையாக அடையாளம் காண ஆரம்பித்து விட்டார்கள். அவர்களுடைய தொடர்ந்த நல்லெண்ணம் மற்றும் கூட்டுறவினால் இந்த மையம் தடங்கலற்று நடப்பதை எதிர்பார்க்கலாம். காலவரைக்கு மிக முன்னதாகவே அதற்கென்று ஒதுக்கப்பட்ட பணிகளை முடித்து விடலாம். அது, இதுவரை, நிறைய தொழிற்பட்டறைகள் (Work shops), கண்காட்சிகள், விரிவுரை செயற்பாடுகள், கருத்தரங்குகள் மற்றும் மாநாடுகளை ஏற்பாடு செய்திருக்கிறது. இவை பொதுமக்களையும், கலைஞர்களையும் நெருங்கி ஒருங்கிணைக்க மிக்க பயனுள்ளதாக இருக்கின்றன. மையம், அதனுடைய மூல வளம், மற்றும் உள்ளமைப்பினுடன், கலைஞர்கள் வேண்டுகின்ற எந்த வித ஆலோசனை மற்றும் உதவியையும் செய்யும் வண்ணம் மிக்க வசதியுடன் இருக்கிறது. டெல்லியிலுள்ள மத்திய அகாடமியால் கட்டுப்படுத்தப்படுகிற மாநில மையம் என்ற அளவில், அதற்கு எல்லைகள் இருக்கின்றன, இதில் ஐயமில்லை. ஆனால், தாய்ச் சங்கத்தின் பணியை நடுவாட்சி வளர்ந்தெடுப்பது என்னும் கொள்கை, மாநில மையங்களுக்குப் போதுமான தன்னாட்சி இருப்பதைக்

குறிப்பாகக் கூறுகிறது. மாநில அளவில், கலைச் செயல்பாடுகளை ஊக்குவிக்க, அவை சிறப்பான பணியை ஆற்றும் என்றும் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றன.

முன்னமே, 1975இல் பொருட்காட்சிகள், வெளியீடுகள், கருத்தரங்குகள், மாநாடுகள், கலைஞர் முகாம்கள், ஓவியங்கள் மற்றும் சிற்பங்கள் வாங்குதல், மாவட்ட மாநில நிலைகளில் பண்பாட்டுப் பரிமாற்றங்கள், தேர்ந்த கலைஞர்களுக்கு மானிய உதவியுடன் அங்கீகாரம், தனிமனிதரின் காட்சிகள் (Private shows) கலை ஆசிரியர்களுக்குத் திறன் மேம்பாட்டுப் பயிற்சி போன்றவற்றின் மூலம் கலைச் செயல்பாடுகளுக்கு ஓர் ஊக்கம் அளிக்கும் நோக்கத்துடன், தமிழக அரசு தமிழ்நாடு நுண்கலைக் குழு என்ற மாநில அமைப்பை நிறுவியது, இந்தக் குழு, இந்திய அரசின் பண்பாட்டுப் பரிமாற்றத் திட்டத்தின் கீழ், தமிழ் நாட்டிற்கு வருகைபுரியும் வெளிநாட்டுக் கலைஞர்களின் பொருட்காட்சிகளையும் அமைத்துக் கொடுக்கிறது. சில நேரங்களில், இந்தக் குழுவும், மாநில மையமும் சேர்ந்து நிகழ்ச்சிகளை அமைக்கின்றன.

சென்னை நகரில் பல்வேறு கலைஞர் குழுக்கள் அவர்களுடைய சொந்த நிகழ்ச்சிகளை செயல்படுத்துவதில் மும்முறமாக ஈடுபட்டு இருக்கிறார்கள், நன்கு அமைக்கப்பட்ட குழுக்களுள் ஒன்றை 'சோழ மண்டல்' கொண்டிருக்கிறது. இது கலைஞர் கைவினைச் சங்கம் (Artists Handicrafts Association) என்று அமைக்கப்படுகிறது. 'சோழ மண்டல்' சென்னை சுற்றுலா வரை படத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது. இயற்கையாக, இங்குள்ள கலைஞர்கள் நிலையான பழக்கத்தை உடையவர்கள். அவர்களுக்கு ஒரு நிரந்தர கலைக் கூடமும், திறந்த வெளி கலையரங்கமும் உள்ளது. அவர்கள் ஒவ்வொரு ஆண்டும், பல்வேறு கலைப் பிரிவுகளிடையே ஒறுமைப்பாட்டைத் தூண்டிவிட, ஒரு ஏழுநாள் பண்பாட்டுத் திருவிழாவை அமைக்கிறார்கள்.

பணிக்கரால் தொடங்கப் பெற்ற முன்னேற்ற ஓவியர்கள் கழகத்தின் (Progressive Painters Association) அலுவலகம் சோழ மண்டலத்தில் இருக்கிறது. அது (1) பம்பாய், டெல்லி, பெங்களூர் போன்ற சென்னைக்கு வெளியிலுள்ள ஏனைய நகரத்து உறுப்பினர்களின் குழு நிகழ்ச்சிகள் (2) உறுப்பினர்களுக்கு வருடாந்திர கலைக் காட்சிகள் (3) சிற்றுருவ வடிவங்களில் சமகாலத்து ஓவியங்கள் (Contemporary paintings in Miniature Formate) என்பது போன்ற

தலைப்புகளில் தேசிய முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பொருட்காட்சிகள் – இவற்றை ஏற்பாடு செய்கிறது. உறுப்பினர்களது கலைப் பொருட்களை, நிரந்தர சேகரிப்பிற்காக அது வாங்குகிறது. ஆர்ட்ரெண்ட்ஸ் (Artrends) என்னும் கலை இதழை அது பதிப்பிக்கிறது: சிற்றுண்டி நிலையங்கள் அமைத்து, குழு விவாதங்களுக்கும், விரிவுரைகளுக்கும் ஏற்பாடு செய்கிறது, கலையைப் பற்றிய திரைப்படங்களைத் திரையிடுகிறது, ஒரு நல்ல நூலகத்தை நடத்துகிறது.

முன்னேற்ற ஓவியர்கள் சங்கத்தைப் போலவே, ஏறத்தாழ, அதே வகையிலான செயல்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ள மற்றொரு முக்கியமான அமைப்பு, ஓவியர்களின் தென்னிந்திய சங்கம் (The South Indian Society of Painters) 1958இல் நிறுவப்பட்ட சென்னை கலைச் சங்கம் (Madras Art Club) ஞாயிற்றுக்கிழமை ஓவியர்களைக் கொண்டது. அதாவது, வாழ்க்கையின் பல்வேறு பாதையிலிருந்த இணைந்த தொழில் முறையல்லாத ஓவியர்கள். கலை மற்றும் கைத்தொழில் கல்லூரி பேராசிரியர்களின் உதவியுடன், புதன் கிழமைகளிலும், வெள்ளிக் கிழமைகளிலும், முறையான மாலை நேர கலை வகுப்புக்களை அது நடத்துகின்றது. சீரான இடைவெளிகளில், நன்கு அறியப்பட்ட ஓவியர்களால் செயல் முறை விளக்கங்கள் நடத்தப் பெறுகின்றன. வெளிப்புற ஓவியச் சுற்றுலாக்களில் உடனடி வரைபாட்டுமுறை ஊக்குவிக்கப்படுகிறது. அதனுடைய உறுப்பினர்களுக்கும், விருந்தினர் களுக்கும் அல்லயன்ஸ் பிராக்கைஸ் மற்றும் மாக்ஸ் முல்லர் பவனின் கூட்டுடன் திரைப் படக் காட்சிகளை அது ஏற்பாடு செய்கிறது. தொழில் முறையல்லாதவர்களாயினும், அதன் உறுப்பினர்கள், தொழில் முறையானவர்களுடன் வெற்றிகரமாகப் போட்டியிட்டு, பெருமை வாய்ந்த அனைத்திந்திய பொருட்காட்சிகளில் பல பரிசுகளை வென்றிருக்கிறார்கள்.

பல்லாவரத்தில் ஐம்பது கலைஞர்களைக் கொண்ட ஒரு குழு, "இளம் ஓவியர்கள் மற்றும் சிற்பிகளின் சங்க"த்தை (The Association of Young Painters and Sculptors) அமைத்திருக்கிறது. அவர்கள் தமிழ் நாட்டிலும், வெளியிலும் வருடாந்திர மற்றும் ஏனைய காட்சிகளை முறையாகப் பார்வைக்கு வைக்கிறார்கள். லலித கலா அகாடமியால் நிர்வகிக்கப்படுகிற, தில்லியிலுள்ள கர்ஹி தொழிற் பட்டறைகளில் அச்சுக் கலை சிறப்புப் பயிற்சிக்காக மாணவர்களை அது அனுப்புகிறது.

'லயோலா கலைச் சங்கம்' (Layola Art Club) என்பது லயோலா

கல்லூரியின் கலை மாணவர்களுக்காக ஏற்பட்டது. ஒரு பயிற்சி பெற்ற கலைஞரின் கீழ், வெள்ளிக் கிழமை மாலைகளில் வரைவதற்கு அல்லது களிமண் மாதிரிகள் செய்வதற்கு கூடுகிறார்கள். விரிவுரை செயல் விளக்கங்களை, நடத்துவதற்கு புகழ்பெற்ற கலைஞர்கள் அடிக்கடி அழைக்கப் படுகிறார்கள். சங்கத்தின் கற்பனை வளமாக திட்டங்களுள் ஒன்று, குழந்தைகளைக் கருத்தில் கொண்டது ஆகும். அவர்களுக்காக ஒவ்வொரு ஆண்டும் தலத்திலேயே (on the spot) ஓவியம் தீட்டும் போட்டி நடத்தப்படுகிறது. பரிசு பெறும் மற்றும் ஏனைய பதிவுகள், பத்திரிக்கையாளர்களையும், பொது மக்களையும் பார்க்கும்படி செய்யும் பொருட்டு, கல்லூரியில் காட்சிக்கு வைக்கப்படுகின்றன.

மாவட்ட அளவுகளிலும் நிறைய செயல்திறனுள்ள கலையமைப்புகள் இருக்கின்றன. உதாரணமாக,

திருச்சிராப்பள்ளியில் இரண்டு

1. கான்டம்பரரி ஆர்ட் செண்டர்
2. யுணைடெம் பெயின்டர்ஸ் அசோசியேஷன்

வேலூரில் இரண்டு உள்ளன.

1. நார்த் ஆற்காட் ஆர்டிஸ்ட் அஸோஸியேஷன்
2. நார்த் ஆற்காட் டிஸ்ட்ரிக்ட் ஆர்ட் சென்டர்

மதுரையில் ஆர்டிஸ்ட் குரூப்பும், காஞ்சிபுரத்தில் தமிழ்நாடு ஆர்ட்ஸ் அண்டு க்ராப்ட்ஸ் இம்ப்ருவ்மெண்ட் அசோசியேஷனும், கோயம்புத்தூரில் சித்ரகலா அகாடமியும் உள்ளன. ஒரே மாதிரியான திட்டமிடப்பட்ட நிகழ்ச்சி முறைகளை அவர்கள் எல்லோரும் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

1. கலையைக் கற்றுக் கொடுக்க, பழக பாராட்ட, ஊக்குவிப்பது
2. கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் உயர்ந்த அளவு வெளிப் பாட்டைப் பெற்றுக் கொடுப்பது.
3. பொதுவான நிகழ்ச்சி முறைகளை அமல்படுத்த மாநில, மற்றும் மத்திய அகாடமிகளுக்கு உதவுவது.

கலையின் மேன்மைக்கு, ஒரு தெளிவான அர்ப்பணிப்பு உணர்வுள்ள, அதன் உறுப்பினர்களால் இந்த எல்லா அமைப்புகளும் நன்கு ஆதரிக்கப்படுகின்றன.

துரதிஷ்டவசமாக, தமிழ் நாட்டில், அதன் பெயருக்குப் பெருமை கூட்டும் வண்ணம், வியாபார முறையிலான கலைக் கூடங்கள் ஏதும் இல்லை, இதன் விளைவாக தொழிலை மேற்கொள்ளும் கலைஞர்கள், அவர்களுடைய கண்காட்சிகளுக்கு, மாநிலத்திற்கு வெளியிலுள்ள கலைப் பொருள் விற்பனையாளர்களைச் சார்ந்திருக்க வேண்டியிருக்கிறது. சென்னையில் ஒரேயொரு வியாபார முறையிலான கூடமே உள்ளது – சரளா கலை மையம். தொழில் முறையில் செம்மை பெற்ற கலைஞர்களை உயர்வுபடுத்த, வளங்களை உடையதாக அது இல்லை என்று தோன்றுகிறது. மற்றொரு, வியாபார முறையிலான நிறுவனமாக 'கலாயாத்ரா', அமைப்பு முறையில் செம்மையாகவும், கலைத் திறன் முறையில் முன்னேற்றம் உடையதாகவும் உள்ளது. சிறப்பாக அழைக்கப்பட்ட கலைஞர்களது கலைப் பொருட்களைக் கொண்டிருக்கும் நடமாடும் பொருட்காட்சியாக இது இருப்பதால், இளைய, தெரியாத மற்றும் உயர்ந்த திறமையுள்ள கலைஞர்களுக்கு இது சிறிதளவும் பயனுள்ளதாக இருக்காது. அரும்பொருட் காட்சியகங்கள், கலைக் கூடங்கள், அகாடமிகள் மற்றம் பொதுத்துறை நிறுவனங்கள் போன்ற அரசு மற்றும் அரசுசார்ந்த அமைப்புக்களே தற்போது, கலை ஆதரவுக்கு முக்கிய மூலங்களாக இருக்கின்றன. ஒரு சிறிதளவுக்கு வெளிநாட்டுக்காரர்கள், ராஜதந்திரிகள், சுற்றுலாப் பயணிகள் மற்றும் தொழில் அதிபர்கள் கூட, சமகாலத்திய இந்திய ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் மற்றம் வரைபடங்களை வாங்குகிறார்கள்.

தமிழ் நாட்டில், கலையில் பயிற்சி அளிக்க என்ன வசதிகள் இருக்கின்றன? மாநிலத்தில் சென்னையிலும், கும்பகோணத்திலும் அரசு நடத்தும் இரு கலைக் கல்லூரிகள் இருக்கின்றன. இதோடுகூட, சிறப்பாகக் குறிப்பிடும் தகுதி பெற்ற இரு மிக நல்ல நிறுவனங்கள் இருக்கின்றன.

1. திருவான்மியூரிலுள்ள கலாக்ஷேத்திரம்
2. மாமல்லபுரத்திலுள்ள தமிழ்நாடு அரசு கட்டிட சிற்பக் கல்லூரி

கலாக்ஷேத்திரம், அதனுடைய இசை மற்றும், நாட்டியத் துறைகளுக்கே புகழ் பெற்றது. நாட்டின் மூத்த ஓவியர்களுள் ஒருவரான கே. சீனிவாசலு அவர்களின் நிருவாகத்தின் கீழ் ஒரு மிக நல்ல ஓவியத்துறையும் அங்கு இருக்கிறது. நான்கு ஆண்டு பட்டச்சான்றிதழ் படிப்பை அது நடத்துகிறது. தேர்ந்தெடுக்க பல வகையான பாடங்கள் உள்ளன.

1. கோயில் கட்டிட அமைப்பு
2. கற் சிற்பம்
3. சுதை சிற்பம்
4. உலோக சிற்பம்
5. மரச் சிற்பம்
6. மரபு வழி ஓவியம்

சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட, மூன்றாண்டு கோயில் கட்டிடக் கலையையும் அது நடத்துகிறது. கோயில் கலைகளில் புகழ் பெற்றுவரும், மேலாண்மையுரிமை உடையவருமான வி. கணபதி ஸ்தபதி இந்த நிறவனத்தின் தலைவராக இருக்கிறார் – இந்த மகாபலிபுர நிறுவனத்திலிருந்து பெற்றி பெற்று வெளியேறும் சிற்பிகள் மற்றும் கட்டிடக் கலை வல்லுநர்களுக்கு, வேலை வாய்ப்பைப் பற்றிய பிரச்சனை இல்லை. ஏனென்றால், கிடைப்பை விட தேவை அதிகமாக இருக்கிறது. நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் மட்டுமல்லாமல், அமெரிக்க ஐக்கிய நாடுகள், மலேசியா, சிங்கப்பூர், இலங்கை மற்றும் மொரிஷியஸ் போன்ற நாடுகளிலும் அவர்களுடைய சேவை தேவைப்படுகிறது. இந்த நாட்டுக்குள், பிற மாநிலங்களில் அல்லது வெளிநாடுகளில் வேலை செய்யும் பல கலைஞர்கள் இந்திய அமைப்புக்குப் பொருந்த புதுமைக் கலைக்கு, தகுதியுள்ள, விரித்துச் சொல்லும் விரிவுரையாளர்களாக தங்களை மேம்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். பலருள் பாரிசில் விசுவநாதன், தில்லியில் சாரங்கன் மற்றும் போபாலில் சுவாமிநாதன் ஆகியோர் புதுமையான மரபுத் தொகுதியை தன்மயமாக்குவதன் வழியாக, அவர்களுடைய இந்திய உணர்வை வளப்படுத்தியிருக்கிறார்கள்.

4. தொல் பழங்கால ஓவியங்கள் - தொடக்கம்

– கே.வி. ராமன்

தமிழ் நாட்டைப் பொருத்தவரை தொல் பழங்காலம் என்பது சங்க காலத்திற்குச் சற்று முந்திய காலத்தையே குறிக்கும். ஏனெனில் இங்கு சங்க இலக்கியங்களே மிகத் தொன்மையானவையாகும். இந்தியாவில் தொல் பழங்கால ஓவியங்களைப் பற்றிய செய்திகளும், ஆதாரங்களும் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகக் கிடைத்த வண்ணமுள்ளன. அவை பற்றித் தெரிந்து கொள்ள இருவித ஆதாரங்கள் உள்ளது.

1. தொல் பழங்கால மட்பாண்டங்கள் மீது காணப்படும் வண்ண ஓவியங்கள்
2. மலைப் பகுதிகளில், கற்குகைகளில் இருண்ட உட்புறச் சுவர்களின் மீது தீட்டப்பட்டுள்ள வண்ண ஓவியங்கள்

வண்ணம் தீட்டப்பட்ட மட்பாண்ட வகை

மேற்கூறிய முதல்வகைப்பட்ட ஆதாரங்கள் தமிழகத்தில் மிகக் குறைவு. இங்குக் கண்டெடுக்கப்பட்ட மிகப் பழமையான மட்பாண்ட வகைக்கு "பளபளப்பான சாம்பல் நிற மட்பாண்டங்கள்" எனப்பெயர். புதிய கற்கால மக்கள் அவற்றைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். அவற்றின் காலம் கி.மு. 2000 என்பர். அவற்றின் மீது ஓவியங்களைக் காண்பதரிது. எனினும், மட்கலங்களின் விளிம்பு, மூக்குப் பகுதிகளில் செங்காவியைப் பூசியிருக்கிறார்கள். புதிய கற்காலத்தில் மக்கள் நிலையான வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொண்டார்கள். வேளாண்மைத் தொழிலும் பரவலாக மேற் கொள்ளப்பட்டது. இருப்பினும், வண்ணம் தீட்டப்பட்ட மட்பாண்டங்களைத் தமிழகம், கருநாடகம் ஆகிய பகுதிகளில் வாழ்ந்த புதிய கற்கால மக்கள் பயன்படுத்தவில்லை. ஆனால், இதற்கு நேர்மாறாக உள்ளது சிந்து வெளி மக்கள் மட்பாண்ட வகைகள். இதே காலத்தையே அது சார்ந்ததாகும். மட்பாண்டங்களின் மீது வண்ணக் கலவைகளால் ஒப்பனைச்

செய்துள்ளார்கள். பல்வேறு வண்ணங்களில், பலவிதமான ஒப்பனைக் காட்சிகள் காண்போர்க் கண்ணையும், கருத்தையும் கவரும் வண்ணம் அமைந்துள்ளன. ஒரு சில ஓவியங்களில், வர்ணனைக் காட்சிகளையும் காணலாம்.

தென்னகத்துப் புதிய கற்கால வண்ணப் பூச்சு பானைகள் உடைந்து சிதைந்து சிறிய அளவு ஓடுகளாக இருப்பதால், அவற்றின் ஒப்பனை பற்றி நாம் ஒன்றும் கூறுவதற்கில்லை என தொல் பொருளாய்வாளர் ஆல்ச்சின் கூறியுள்ளார். மட்கலங்களின் கழுத்திலிருந்து உடல் பகுதி நோக்கி ஒப்பனை செய்யப்பட்டுள்ளது. மங்கிய சிவப்பு அல்லது பழுப்பு நிறத்தில் சாதாரண நீள கோடுகளும், முக்கோண அமைப்பு கொண்ட சங்கிலித் தொடர் போன்ற ஒப்பனைகளும் ஒடுகின்றன.[1] தமிழகத்து புதிய கற்கால மட்பாண்டங்கள் குறைந்த அளவில் கிடைத்துள்ளன. எனவே, அவற்றின் மீது ஓவியங்களைக் காண்பது மிக அரிதாக உள்ளது.

புதிய கற்காலத்தை அடுத்து இரும்புக் காலம் வருகிறது. இந்தக் காலத்துப் பானைகள் மீது காணப்படும் ஓவியக்கலை வளர்ச்சியடைந்ததாகத் தெரியவில்லை. இரும்புக் காலத்தில் தென்னகத்தில் ஒருவித சிவப்பு கறுப்பு நிற மட்பாண்ட வகை அதிக அளவில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. ஆனால் அதில் ஓவியங்களைக் காண முடியவில்லை. இருப்பினும், ஆதிச்சநல்லூர் போன்ற இடங்களில் கண்டெடுக்கப்பட்ட ஒரு சில பானை ஓடுகளின் மீது வெள்ளை நிறக் கோடுகள் வரையப்பட்டிருக்கின்றன. அவை சாய்ந்த கோடுகளாகவோ அல்லது புள்ளிகளாலான கோடுகளாகவோ உள்ளன. மனித உருவங்களையோ, விலங்குகளையோ காணமுடியவில்லை.

கிருத்தவ சகாப்தத்தின் தொடக்கத்தில் தமிழ்நாடு, ஆந்திரம், மைசூர் போன்ற பகுதிகளில் சிவப்புக் கலவைப் பூச்சை தாங்கிய ஒருவித மட்பாண்டங்கள் அதிக அளவில் உற்பத்தி செய்யப்பட்டன. அவற்றில் கூட சாதாரண கோடுகளும் வளை கோடுகளுமே ஒப்பனையாக வரையப்பட்டுள்ளன. சிவப்பு காவியையோ வண்ணக் கலவையாகப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். இவற்றிலும் மனித உருவங்களைக் காண்பது அரிது. இயற்கைக் காட்சிகளும் வரையப்படவில்லை. மொத்தத்தில் மட்பாண்டக் கலையைப் பொறுத்த வரை, தொடக்கம் முதல் வரலாற்றுக் காலம் வரையில், அது சிந்துவெளி மட்பாண்டங்களுக்கு மாறுபட்டதாக உள்ளது எனலாம்.

பாறைக் குகை ஓவியங்கள்

தொல் பழங்காலக் கலைகளுள் ஒன்றான ஓவியக் கலையைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியின் முக்கியத்துவம் இப்பொழுது உணரப்படுகிறது. இக்கலைப் பற்றிய செய்திகள் முற்காலத்தில் கிடைக்கவில்லை. மிக அண்மைக் காலத்தில் தான் அவை பற்றிய ஆய்வுகளும், செய்திகளும் நாள்தோறும் வந்த வண்ணம் உள்ளன. மத்தியபிரதேசம், உத்தரப் பிரதேசம், பீகார், ஒரிசா, ஆந்திரம், கர்நாடகம், கேரளம் ஆகிய மாநிலங்களில் உள்ள மலைப் பகுதிகளிலேயே இத்தகைய ஓவியங்கள் அதிக எண்ணிக்கையில் அகப்படுகின்றன. தொல் பழங்கால ஊர்கள் தமிழகத்தில் அதிகமாகக் காணப்பட்டாலும் அக்காலத்திற்குரிய ஓவியங்களைக் காண்பது அரிதாக உள்ளது. சென்னைப் பல்கலைக்கழக தொல்லியல் ஆய்வுத் துறையினர், தர்மபுரி மாவட்டத்தில் மல்லப்பாடி என்ற ஊரில் தொல் பழங்கால ஓவியங்களை 1978இல் முதன் முதலில் கண்டுபிடித்து அறிவித்தார்கள். அதற்குப் பிறகு தென்னார்க்காடு மாவட்டத்தில் கிழவளை என்ற ஊரில் 1982இல் இத்தகைய ஓவியங்கள் அதிக எண்ணிக்கையில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. அதிக இடப்பரப்பில், அருமையான ஓவியங்களை இங்கே காணலாம். தொல்பழங்கால ஓவியம் பற்றிய வரைப்படத்தில் தமிழகத்திற்கும் ஒரு சிறப்பான இடத்தை அளிக்கும் வகையில் இந்த ஓவியங்கள் அமைந்துள்ளன.

மல்லப்பாடி ஓவியங்கள்

சென்னை – கிருஷ்ணகிரி – பெங்களூர் நெடுஞ்சாலையில், பருகூர் அருகில் உள்ளது மல்லப்பாடி கிராமம். மல்லப்பாடி மலை குன்று ஒன்றின் சரிவான பகுதியில் ஒரு இயற்கை பாறைக் குகை உள்ளது. அதன் உள்ளே கூரைப் குதியில் ஓவியங்களை வரைந்துள்ளார்கள். வெள்ளை நிறம் அல்லது மங்கிய மஞ்சள் நிற கலவையைக் கொண்டு அவை வரையப்பட்டுள்ளன. அதில் நான்கு மனித உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் குதிரையின் மீது அமர்ந்த போரிடும் அல்லது வேட்டையாடும் காட்சி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இரு குதிரைகளில் வீரர்கள் அமர்ந்து ஒருவரை ஒருவர் எதிர்நோக்கி போரிடுவது போல அது அமைந்துள்ளது. குதிரையின் கடிவாளத்தை ஒரு கையாலும், மற்றொரு கையில் எரி ஈட்டி அல்லது நீண்ட கோலை அவ்வீரர்கள் தாங்கியுள்ளார்கள். அவ்வமைக் கொண்டே அவ்விருவரும் கோலைச் சுழற்றிப் போரிடப் போகிறார்கள் என்பதை நாம்

ஊகிக்க முடிகிறது. குதிரைகளும், மனித உருவங்களும் வெறும் கோடுகளிலேயே வரையப்பட்டுள்ளன (படம் –1). அந்தப் பாறைக் குகைக்குச் சிறிது தொலைவில் குதிரை வீரர்கள் காட்சியினை அடுத்து, நடுத்தர உயரமுள்ள ஒரு மனிதன் நின்றுக் கொண்டிருக்கிறான். அவன் தனது இரு கைகளினாலும் ஒரு வாளைத் தூக்கிப் பிடித்திருக்கிறான். அதனைக் கொண்டு யாரையோ அவன் தாக்க முற்படுவது போல ஓவியம் காட்சியளிக்கிறது (படம் 2). புதர் போன்ற தடித்த அங்கி அவனது இடுப்பைச் சுற்றி ஓடுகிறது.[2] அடுத்து, கொம்புகளையுடைய ஒரு காளைத் தனித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது (படம் 3).

கீழ்வளை ஓவியங்கள்

தென்னார்க்காடு மாவட்டத்தில் விழுப்புரம் வட்டத்தில் உள்ளது கீழ்வளை என்றதொரு சிறிய கிராமம். விழுப்புரத்திலிருந்து திருக்கோவிலூர் போகும் நேர்ச் சாலையில் அது அமைந்துள்ளது. கீழ்வளை ஊரின் தென் பகுதியில் பல குன்றுகள் உள்ளன. அவற்றினிடையே இயற்கைப் பாறைக் குகைகள் பல உள்ளன. அவற்றின் மூன்று குகைகள் மட்டும் பல்வேறு ஓவியங்களைக் கொண்டுள்ளன. குகைகளின் உட்புறச் சுவர்களின் மீதும் கூரையின் மீதும், நுழைவாயிலின் இரு பக்கங்களிலும் அவற்றைத் தீட்டியுள்ளார்கள். அவற்றை வரைய மிகக் குறுகளான இப்பகுதிகளையே பெரும்பாலும் தேர்ந்தெடுக்கிறார்கள். இதைத்தவிர ஆண்களும் பெண்களும் படகில் உள்ளவாறு தீட்டப்பட்டுள்ளனர். கீழ்க்கண்ட வகையில் அவற்றை பிரித்து ஆய்வோம்.

1. ஆதிவாசிகளின் கூட்டம் ஒன்றைக் காண்கிறோம். அவர்களுள் ஒருவன் மட்டும் தனித்து, தலைவரைப் போல மிடுக்குடன் குதிரை மீது அமர்ந்திருக்கிறான். அவனுக்குப் பாதுகாப்பாக நான்கு பேர்கள் அவனைச் சுற்றி நெருக்கமாக இணைந்து காணப்படுகின்றார்கள். தலைவனது உருண்ட திரண்ட தோள்களும், விரிந்த மார்பும், நிமிர்ந்த பார்வையும் நம் கருத்தைக் கவருகின்றன. அவனது கைகள் அகிம்போ அமைப்பில் உள்ளன. ஒரே வரிசையில் மற்றவர்கள் நிற்கின்றார்கள். அவர்களது இடுப்பை சுற்றி ஒரு சிறு துண்டு காணப்படுகிறது. முழங்கால் வரை தொங்குகின்றது எனலாம். சிலர் முடிமீது அழகிய கொம்பு போன்ற இறகுகள் காணப்படுகின்றன. அவர்களை அடுத்து ஒரு சிறிய கூட்டத்தினர் நடனமாடித் தலைவரை மகிழ்விக்கின்றனர்.

இவர்களுக்கிடையே அங்குமிங்குமாகக் குதிரைகள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவையாவன: சக்கரம் ⊗ கதிர் குறுக்குக்கோடு வேறு குறிப்புகள் இந்தக் கூட்டத்தில் காணவில்லை. அவற்றை தெளிவாக வரையாமல் பல்வேறு காலங்களில் தீட்டியிருக்கின்றார்கள் என்று கருதத் தோன்றுகிறது. சில சடங்குகளை முன்னிட்டு அவை வரையப் பட்டிருக்கலாம் (படம் 4).

2. மற்றுமொரு ஓவியக் குவியல் உள்ளது. குதிரை பூட்டிய பழங்கால இரதம் அல்லது சக்கரவண்டி போன்ற ஒன்றினை காட்டியிருக்கிறார்கள். அதற்கு எதிரில் கேடயம் தாங்கிய வீரர்கள் கூட்டம் நிற்கின்றது. இவ்வோவியம் ஒரு போர்க் காட்சியைக் குறிக்கலாம். ஆயுதம் ஏந்திய சிலர் ஒரு வண்டியை வழிமறிக்கும் காட்சியை போல் இருக்கிறது. மனித உருவங்கள் தடித்த கோடுகளினால் வரையப்பட்டுள்ளன. அவர்களின் உடற்பகுதி ஒன்றின்மீது ஒன்றாக வைக்கப்பட்ட இரு முக்கோணங்களால் காட்டப் பட்டுள்ளது. கைகள் பருமனாக வரையப்பட்டுள்ளன (படம் – 5).

3. மூன்றாவது பகுதியாக, ஒரு சில மனித உருவங்கள் அசைவின்றி நிற்பது போல காட்சியளிக்கின்றன. வில்–அம்பு ஒன்றும் காணப்படுகிறது(படம் 6).

4. நான்காவது பிரிவில் (படம் 7) ஒரே வரிசையில் அமைந்தது போன்று தோற்றம் தரும் சில சின்னங்கள் உள்ளன. அவை சித்திர எழுத்துக்களைப் போன்று தோற்றமளிக்கின்றன. அவை தோற்றமளிக்கும் முறை ⊗
இங்கும் கூட, சற்ற தள்ளி ஒரு சக்கர அமைப்பு காணப்படுகிறது. ⊗ அவை சித்திர எழுத்துக்களாக எனக்குத் தோன்றவில்லை, மாறாக, செம்புக்கால பெருங்கற்கால (Megalithic) மற்பாண்டங்களில் காணப்படும் குறிகளோடு (graffiti) ஒப்பிடக் கூடியவையாக இவை தோன்றுகின்றன.

இரும்புக்கால மட்பாண்டங்களில் இப்படிப்பட்ட சின்னங்கள் அல்லது குறிகள் தொடராக ஒரே வரிசையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவை ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தையோ, பிரிவையோ சுட்டிக் காட்டுவனவாக கருதப்படுகின்றன.

அவர்களால் வரையப்பட்டுள்ள சக்கரம், திரிசூலம் போன்றவை

அவர்களுடைய இரும்புக் கருவிகளின் ஒரு பகுதி தான் என்பதை நாம் காணலாம்.

பழங்குடி இனத்தவரின் நாணயங்களாக புழக்கத்தில் இருந்த "குறி பொறித்த" (Punch-marked coins) காசுகளில் காணப்படும் சின்னங்கள், சூரியன், உஜ்ஜயினி சின்னம் போன்ற சின்னங்களின் முன்னோடியாக இந்தக் குறிகள் விளங்கியிருக்கக் கூடும்.[3] சிந்துவெளி எழுத்துக்களில் இம்மாதிரியான சில சின்னங்கள் காணப்படுகின்றன.

பொதுவான பண்பியல்புகள்

இரண்டு வகை உருவங்கள் (motifs) இந்த ஓவியங்களில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன – (சக்கரம், குதிரை) மல்லப்பாடி, கீழ்வளை ஆகிய இரண்டு இடங்களிலும் காணப்படும் குதிரை வீரன் ஓவியமும் கீழ்வளையில் காணப்படும் சக்கரம் பூட்டிய வண்டியின் படமும், பல இடங்களிலும் காணப்படும் சக்கரத்தின் படங்களும், இவைகளின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்த ஒரு சமுதாய அமைப்பை சுட்டிக் காட்டுகின்றன. அவர்களுடைய காலத்தில் பெருஞ்செல்வமாக போற்றப்பட்டனவாக இவை இருந்திருக்கலாம். குதிரை உருவம் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் காலத்தால் பிற்பட்டனவாகக் கருதப்படுகின்றன. ஆனால், இப்படிப்பட்ட குதிரை உருவங்களும் குதிரை வீரன் உருவங்களும் மத்திய பிரதேசத்தில் உள்ள பிம்பெத்தா, கார்வாய், ஆதம்கார் போன்ற பல இடங்களில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. தென் இந்தியால், குறிப்பாக வட கர்நாடகம், ஆந்திரம் போன்ற பகுதிகளில் உள்ள கருங்கற் குன்றுகள் இப்படிப்பட்ட பாறைக் கலைகள் உருவாக தகுந்த பாதுகாப்பான இடங்களாக விளங்கியிருக்கின்றன. உதாரணத்திற்கு குப்கல், மாஸ்கி ஆகியவற்றைச் சுட்டிக் காட்டலாம்.

ஆல்ச்சின் கூற்றுப்படி இவைகளில் பெரும்பாலானவை இந்த மலைகளில் குடியமர்ந்த புதிய கற்கால மக்களுடையதாக இருக்கலாம். ஆனால், இந்த ஓவியங்களில் குதிரை உள்ள ஓவியங்கள் காலத்தாற் பிற்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றன.

எச்.டி.சங்காலியாவின் கூற்றுப்படி காடுகளிலும், குகைகளிலும் வாழ்ந்த பண்டை இனத்தவர் கி.மு. நான்காம் நூற்றாண்டிற்கு முன்பு குதிரையோடு பழக்கமில்லாதிருந்தனர். காரணம் இந்திய வாழ்வின் ஓர் அங்கமாக குதிரை விளங்கத் தொடங்கியது மிகப் பிற்பட்ட காலத்தில்தான்.

தொடர்புடைய சூழ்நிலை ஆதாரங்களும் இந்த ஓவியங்களை புதிய கற்காலத்தின் பிற்பகுதி அல்லது இரும்புக் காலத்தை சேர்ந்த ஒன்றாகவே காட்டுகின்றன.

அகழ்வாராய்ச்சிகள் அந்தப் பகுதியில் வாழ்ந்த பழைய கற்கால மக்களின் குடியிருப்புக்கள் அவர்களுடைய கல்லறைகள், மட்பாண்டங்கள் வடிவில் காட்டியுள்ளன. கீழ்வளைக்கு கிழக்கே இரண்டு கிலோ மீட்டர் தொலைவில் உள்ள உதய நத்தம் கிராமத்தில் இரும்பு காலத்து கல்லறைகளும், கல்லில் செதுக்கிய கடவுள் அன்னை (Mother Guddoss) உருவமும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. கல் வட்டங்களும், துளையிட்ட கற்பாறை சவக் குழிகளும் காணப்படுகின்றன. மல்லப்பாடியில் பெருங்கற்கால மட்பாண்டங்கள் ஏராளமாக காணப்படுகின்றன. அத்துடன் ஆங்காங்கே புதியகற்கால கோடாரிகளும் காணப்படுகின்றன. மல்லப்பாடியில் உள்ள பாறை ஓவியங்கள், கருநாடகத்தில் உள்ள ஓவியப் பாணியை பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றன. குறிப்பாகக் கொம்புடன் கூடிய காளை, ஆயுத மேந்திய மனித உருவங்களைக் கூறலாம். புதிய கற்கால இறுதிப் பகுதியிலேயே குதிரையைப் பற்றி தெரிந்திருந்ததாலும், மல்லப் பாடியில் இரும்புக் காலப் பண்பாட்டு அடிப்படையிலேயே குதிரையைக் காண்கிறோம் என்பதை இங்கு குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. இதன் தொடர்பாக நாம் நினைவில்கொள்ள வேண்டிய மற்றொரு முக்கியமான உண்மை பெருங்கற்கால கல்லறைகளில் இரும்புச் சாதனங்களோடு குதிரை லாடத் துண்டுகளும் காணப்படுகின்றன என்பதாகும். குதிரையை வைத்திருப்பதற்கு எந்த அளவு அம்மக்கள் சிறப்பு தந்திருந்தனர் என்பதற்கு இதுவும் ஒரு எடுத்துக்காட்டு.

எனவே, இந்தச் சூழ்நிலையின் அடிப்படையில் தமிழ்நாட்டில் புதிய தாகக் கண்டுப்பிடிக்கப்பட்டுள்ள இந்தக் குகை ஓவியங்கல் தென்னிந்திய புதிய கற்காலத்தின் பிற்பகுதி அல்லது இரும்புக் காலத்தைச் சார்ந்ததாக இருக்கலாம். இரண்டினுள் இரும்புக் காலமே உரியதாகக் கருதலாம். சில அறிஞர்கள் அவைகளை பெருங்கற்காலத்திற்குரியது எனக் கூறுகின்றனர்.

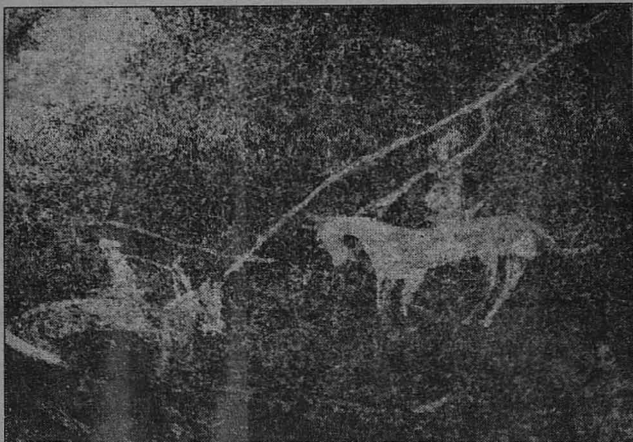
ஓவியங்களில் காணப்படும் வண்ணக் கலவைகள் பற்றிய ஆய்வு அந்தப் பகுதியில், அகழ்வாய்வுகளை மேற்கொள்ளுதல், ஆராய்ச்சி முடிவுகளின் ஒப்பு நோக்கல் ஆகியவற்றின் துணையோடுதான் இந்த அரிய கண்டுபிடிப்புகளைப் பற்றிய மேலும் தெளிவான கருத்துக்களை நாம் பெற முடியும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. Bridget and Rajmond Allchin: The Birth of Indian Civilization 1968, p.301
2. K.V. Ramanï Ancient care paintings in Tamilnadu Man and Environment Vï 1981.
3. D.D. Kosambi: The culture and civilization of Ancient India, p.129

(Photographs: Courtesy,

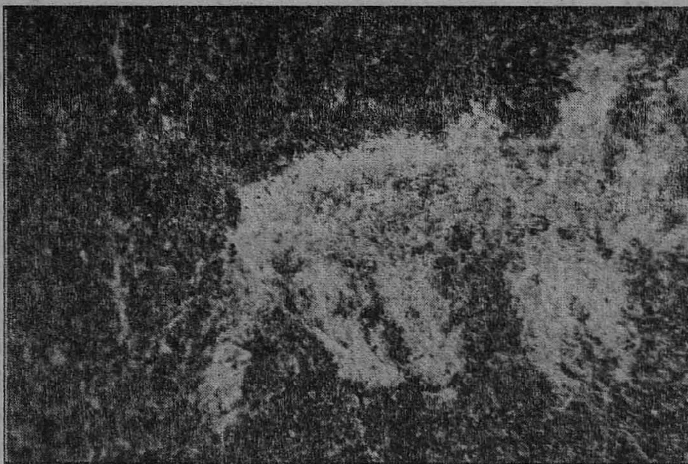
Dept. of Ancient History and Archaeology University of Madras)



படம் : 1 மல்லப்பாடி குகை ஓவியம்



படம் : 2 மல்லப்பாடி குகை ஓவியம்

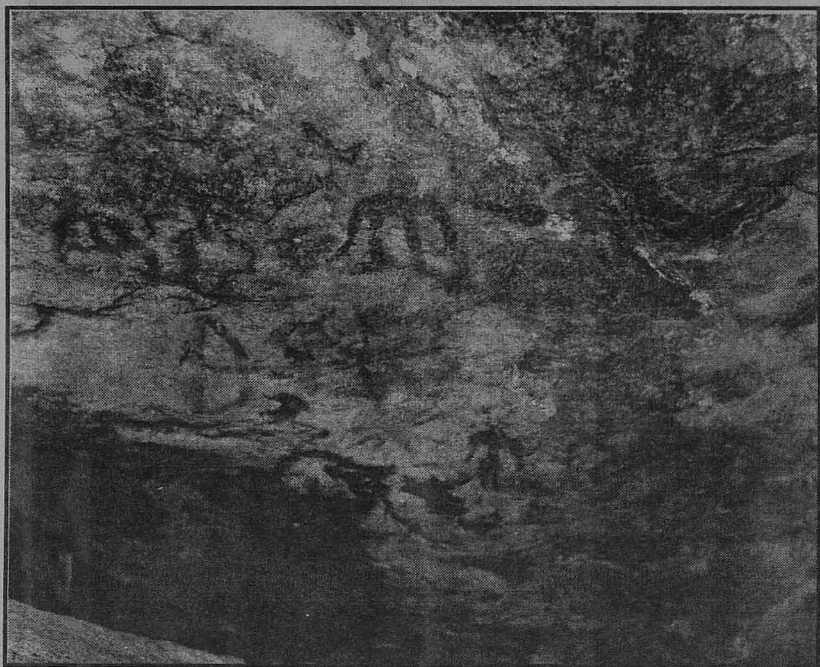


படம் : 3 மல்லப்பாடி குகை ஓவியம்

படம் : 4 கீழ்வளை ஓவியம்



படம் : 5 குதிரைப் பூட்டிய ரதத்தை வழிமறித்தல்



படம் : 6 கீழ்வளை: மனித உருவங்களும், வில் அம்பு, சக்காக் குறிகளும்



படம் : 7 கீழ்வளை: குறிகள் (Graffiti)

5. சங்க காலத் தமிழகத்தில் ஓவியக் கலை

– ந. சுப்ரமணியன்

ஒரு சமுதாயத்தின் நுண்கலை வளர்ச்சி அதன் வாழ்கைத் தத்துவம் சமுதாய நோக்கு என்பவற்றைப் பொறுத்திருக்கும். இவையே அம்மக்களின் எண்ணங்களையும் செயற்பாடுகளையும் பாதிப்பனவாயும் அமையும். ஆயினும் புறத்தார் தொடர்புகளாலும் இயற்கை நெறியாலும் தவிர்க்க முடியாமல் நிகழும் மாற்றங்களைத் தவிர மேற்கூறிய பண்பாட்டு நிலைகள் தெள்ளிதிற் காணப் பெறுவனவாம்.

வனப்பியல் ஆக்கங்கள், நோக்கங்கள், துய்த்தல் என்பன பற்றி ஒரு மக்கள் எண்ணும் கருத்தக்கள்தாம் அவர்களின் உள்ளப் பாங்கிணைத் தோற்றுவிப்பனவாம். 'வனப்பு' என்னும் கருத்துக்கு ஒவ்வொரு பண்பாட்டைச் சேர்ந்தோரும் வெவ்வேறு விளக்கம் தருகிறார்கள் என்பது இந்நிலையில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. வனப்பியலைப் பற்றி இந்தியா முழுமையினும் ஒரு பொதுமையான தத்துவம் வளர்ந்துள்ளது. ஆயினும் பிரதேசவாரியாகவும் சில உள்ளுர்த் தத்துவங்கள் கால, தேசங்களையொட்டி மாறுபட்டு வளர்ந்துள்ளன. இதேபோல, தமிழகத்திலும், புவியியல் வரலாற்றுக் காரணங்களால் இது தனிப்பரிணாமம் அடைந்துள்ள நிலையில், வனப்பியல் தத்துவம் ஒன்று ஏற்பட்டுள்ளமை காணப்பெறும். இந்திய நுண்கலை வரலாற்றினுள் பரத நாட்டியம், கருநாடக இசை என்பவை வளர்ந்துள்ளமை ஈண்டுக் காணப்பெறும்.

தொன்று தொட்டுத் தமிழகத்தில் ஓவியக் கலை அடைந்துள்ள வளர்ச்சியைப் பற்றிக் கூறுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். ஆயினும், தேவையான அமையங்களில் பிற்கால விவரங்கள் சிலவும் பேசப்படும்.

சங்ககாலத்தினும், அதனையொட்டிய பல நூற்றாண்டுக்கால அளவிலும், அதாவது அண்மைக்காலம் வரையில், நிகழ்ந்துள்ள ஓவிய

முயற்சிகள் இலக்கியக் கூற்றுக்களாலேயே நமக்கு அறிமுகமாகின்றன. இதற்குச் சில விலக்குகள்:

1. தேய்ந்துபோன சில ஓவியங்கள் காணப்பெறும் சித்தன்னவாசல்
2. மகாபலிபுரம் கற்கோவில்களின் உட்பகுதி சிலவற்றில் காணப்படும் மிகவும் அழிந்துபட்ட நிலையில் உள்ள சில கடவுளர் ஓவியங்கள் – முப்பரிமாணப் படிமங்களுக்குப் பதிலாக இவை ஆதிகாலத்தில் பயன்பட்டனபோலும்.
3. காஞ்சியிலும் பனைமலையிலும் உள்ள பல்லவர் ஓவியங்கள்
4. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் கூரை உட்பகுதியிலும் வேறுசில கோயில் கோபுரங்களில் உள்ள பதுமைகள் சிலவற்றிலும் வண்ணந்தீட்டப்பெற்று ஓவியங்கள் அமைக்கப்பெற்றுள்ளமை.
5. மதுரைப் பிரதேசத்தில் நாயக்கர் ஆட்சிக் காலத்தில் மேற்கொள்ளப்பெற்ற ஓவியமரபு. (இப்பட்டியல் முழுமையானதன்று).

சங்ககால ஓவியங்களை நாம் அறிந்து கொள்ளுதற்கு வேண்டிய அளவு சான்றுகள் அக்கால இலக்கியத்தில் காணப்பெறும். ஓவியத் தொடர்புடைய கருத்துக்களைக்கூறும் சொற்கள் பலவற்றை அவர்கள் ஆண்டனர். உதாரணமாக, ஓவியம்[1], ஓவம்[2], ஓ[3] என்பன சித்திரத்தைக் குறிக்கும். சங்ககாலத்திற்குப் பிறகேதான் சித்திரம் என்னும் சொல் பயிற்சியில் வந்தது. ஆயினும் சங்கத் தமிழர்க்கு அச்சொல் தெரியாததன்று. மணிமேகலையில் சித்திரசேனன் என்னும் கந்தருவன் பெயர் ஓவியச்சேணன் என்று பகுதி மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வழங்கப்பட்டுள்ளமை காண்க.[4] சித்திரம் வரைவோன் ஓவியன்[5] எனவும், சித்திரகாரர் ஓவியர், ஓவிய மக்கள்[6], ஓவமாக்கள்[7], அன்றி கண்ணுள்வினைஞர்[8] என்னும் பெயர்களாலும் அறியப்பட்டனர். சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரைவகுத்த அடியார்க்கு நல்லார் ஓவிய நூல் என்னும் ஒன்றினைக் கூறுகின்றார்[9]. அஃது ஓவியக் கலையைப் பற்றியது என்பது தெளிவு; அதனை மணிமேகலையும் கூறும்.[10] ஓவியத்தில் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் என்னும் நிலைகளை ஓவிய நூல் கூறிற்று.[11] இப்பாகுபாடு அசைவின்மை, இயக்கம் ஆகிய இருவகை நிலைகளையும் ஓவியத்தில் தீட்டுதற்பாலது. இவ்வோவிய நூல் எக்காலத்தது என்று உறுதியாகக்கூற இயலாது, ஆயினும் 13–ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த அடியார்க்கு நல்லார் இதனை அறிந்து போற்றினார் என்பது அவர் உரையால் விளக்கமுறும்.[12]

ஓவியத்தின் சிறப்பான அமிசம் அதன் அசைவின்மை என்பது சங்கத் தமிழர் கருத்து. ஓர் ஓவியன் நிலைப்பட்ட பொருள் ஒன்றையோ அன்றி ஒரு காட்சியினையோ எழுதும்போது அதனை ஒரு வெட்டுக் கால நிலையிற் கிரகித்து அதனைத் தனது கலைவாயிலாக என்ஞான்றும் மாறாத நிலையில் தீட்டுகின்றான் என்னும் கருத்தினை உட்கொண்டு இங்ஙனம் கொண்டனர் போலும். சிற்பங்களும் இவ்வாறே அமையுமாயினும் அவர்கள் ஓவியத்தைப் பற்றிப் பேசுங்கால் மட்டும் தவறாமல் இக்கருத்தினையே கூறுவர். ஆதிரை மனைவாயிலில் பிச்சை ஏற்க நின்ற மணிமேகலையைப் புனையா ஓவியம் என்றார் சாத்தனார்; இதற்கு 'அணியப்பெறாத சித்திரம்' என்பதே பொருள், பிச்சை ஏற்கும் தவசிகள் மனைவாயில்களில் அசையாது, கூவாது நிற்றல் மரபாதலின் மணிமேகலையும் அவ்வாறே நின்றனள்[13]. இச்சொற்றொடர் நெடுநல்வாடையிலும் ஆளப்படுகின்றது. பத்துப்பாட்டிற்கு உரை இயற்றிய நச்சினார்க்கினியர் இதற்கு உரை வகுக்குங்கால் "வண்ணங்களைக் கொண்டெழுதாத வடிவைக் கோட்டின சித்திரத்தையொப்ப" என்றார். 'வண்ணங்களைக் கொண்டெழுதாத', என்றமையால், வண்ணம் பயன்படுத்தப் பெறாத ஓவியங்களும் அக்காலத்தே வரையப்பட்டன என்பது பெற்றாம்.

பரிபாடலில் இரண்டு இடங்களில்[14] ஓவியத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. பரங்குன்றத்தில் முருகன் கோயிலைக் கூறும் ஒரு பாடலில் எழுத்து நிலை மண்டபம் என்று கூறப்படுகின்றது. இம்மண்டபத்தில் கண்டவர் வியந்து சுட்டிக் கேட்கும் தன்மையவும், அறிஞர் விளக்கிக்கூறும் தன்மையுமான ஓவியங்கள் நிற்கும் அரங்கங்கள் இருந்தன என்று காண்கிறோம். இரண்டாவது குறிப்பு ஓவியங்களின் அசைவற்ற நிலையினைச் சுட்டுவது.

கண்ணுள் வினைஞர் என்னும் தொடர் ஓவியரைக் குறிக்கும். இதற்கும் நச்சினார்க்கினியர் அரிய பொருள் ஒன்று கூறுகின்றார். நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்தலிற்கண்ணுள் வினைஞர் என்றார்.[15]

ஓவியர் சித்திரம் தீட்டுதற்காகக் கரைத்தக் கொள்ளும் சில மணிவகைகளைப் பற்றித் திருத்தக்கத்தேவர் தமது சிந்தாமணியுள் கூறுவார்.[16] இவையாவை என்பது புலப்படவில்லை. இதே குறிப்பில் கிழிமீது ஓவியம் தீட்டும் செய்தி கூறப்படுகின்றது. எத்தனைய துணி இதற்குப் பயன்பட்டது என்பது தெரியவில்லையாயினும் துகில் என்னும் துணிவகை பயன்பட்டமை பெறப்படும் – துணி தவிர, சுவரில் சித்திரம் எழுதுதல் பெரும்பான்மை.

பதிற்றுப்பத்தில் 'ஓவுறழ் நெடுஞ்சுவர்' பேசப்படுகின்றது.[17] மணிமேகலையில் 'சுடுமன் ஓங்கிய நெடுநிலை மனைதொறும், மையலு படிவத்து வானவர் முதலா எவ்வகை உயிர்களும் உவம் காட்டி, வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தக நியற்றிய கண்சுவர் ஓவியம்' என்றார்.[18] இதனால் சுவரில் சுதையால் ஓவியம் தீட்டப்பெற்றமை பெற்றாம். சிந்தாமணியில் பளிங்குச் சுவர் இயற்றி அதன்மீது ஓவியம் வரையப் பெற்றமை கூறுகின்றார்.[19] பளிங்கு கூறியது கவியின் கற்பனையாதல் கூடும். ஆயினும் சுவரில் தீட்டியமை மரபின் வழிப்படும். சுவரோவியங்கள் மிகுதியும் பயின்றன ஆதல் வேண்டும். 'சுவரின்றிச் சித்திரம் எழுதல் ஆகாது' என்னும் பழமொழியும் காண்க.

சிலப்பதிகாரத்தில் யாழினை மூடிய துணி ஓவியம் தீட்டப்பெற்றமை கூறப்படும். அது பூவேலை செய்யப் பெற்ற துகில் ஆதலும் கூடும்.[20] ஓவியமும் பூவேலையும் ஒருங்கே இயலுதல் அக்காலத்து மரபுபோலும், 'பூங்கலிங்கம்' என்று கலித்தொகையுள்ளும் வருதல் காண்க. மணிமேகலை ஆசிரியர் பூக்கள் மலிந்துள்ள உவமனத்தினைச் சித்திரத் துகில் போர்த்திருப்பது போலத் தோன்றுவதாக வருணித்தலை 'சித்திரச் செய்கைப்படாம் போர்த்ததுவே, ஒப்பத்தோன்றிய உவவனம்' என்புழிக் காண்க.[21] சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்பெறும் 'ஓவிய எழினி' 'ஓவிய விதானம்' என்னும் தொடர்கள் 'சித்திரம் எழுதப் பெற்ற திரைச் சீலை' 'சித்திரமமைந்த மேற்கட்டு' எனவும் முறையே பொருள் படுவனவாம்.[22]

பெரும்பாலும் சித்திரங்கள் அரசர் இருக்கை 'கோயில், செல்வர் மனைகள் என்னும் இடங்களில் தீட்டப்பெற்றன. வாணிபச் செல்வர்கள் மனைகளில், செல்வத் திருமகள் உருவம் பொருத்தமாகவே தீட்டப்பெற்றது. கணிகையர் மனைகளிலும் இவ்வுருவே பெரும்பான்மை வரையப் பெற்றது. அரண்மனையில் 'சித்திர மண்டபம்' என்று தனிப்பட ஒரு பகுதி அமைந்திருந்தது. அங்கு சுவர்களும் மேல் விதானமும் ஓவியம் தீட்டப் பெற்றன,[23] சித்திர மாடத்தைப் பற்றிப் பலகாலும் கேள்வியுறுகின்றோம். புறநானூற்றில் 'சித்திர மாடத்துத் துஞ்சிய நன்மாறன்' என்னும் பாண்டியன் ஒருவன் கேள்வியுறுகின்றான்,[24] மாடத்திலே சித்தரமும் கோபுரத்தில் சிற்பங்களும் அமைத்தல் பெரும்பான்மை போலும். நன்னூலார் 'மாடக்குச் சித்திரமும்' என்று ஆண்டமை காண்க.[25]

நற்றிணையில் பாலைபாடிய பெருங்கடுங்கோ[26] 'ஓவமாக்கள் ஒன்ரைக்கு ஊட்டிய துகிலிகை' என்ற ஒருவகை ஓவிய எழுதுகோலைக் குறிக்கின்றார். நுணியில் வண்ணந் தீட்டிய எழுதுகோல் ஒன்றினை

அவர்கள் பயன்படுத்தினர் போலும். அதன் எழுது–நுணி பல வண்ணங்களையுடைத்தாதல் வேண்டும், ஓவியம் பளிச்சிடும் பல வண்ணங்களில் இயன்றமை அதனைப் பட்டுப்பூச்சியோடு ஒப்பிடுதலால் பெறப்படும்.[27]

தீட்டப் பெற்ற ஓவியங்களில் கடவுளர் உருவங்கள் போற் சமயத் தொடர்புடையவை பெரும்பான்மை இடம் பெற்றன. ஆயினும் சித்தன்ன வாசல் போலச் சில இடங்களில் மலர்கள், கொடிகள் போன்ற இயற்கைப் பொருள்களும் சித்திரிக்கப்பட்டன. பல்லவர்களில் சிறந்த முதலாம் மகேந்திர வர்மன் ஓவியக்கலையை ஆதரிப்பதிலும் பயிலுதலிலும் பெருவிருப்புடையன்; அவனுக்குச் 'சித்திரகாரப் புலி' என்பதும் ஒரு பெயர். எத்தகைய ஓவியக் கலையை அவன் போற்றினான் என்பதை அறியோம், சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களை இப்போது வரலாற்றாசிரியர்கள் அம்மன்னனோடு தொடர்பு படுத்துவதில்லை.

சங்ககால ஓவியங்களில் சிறிதும் இப்போது காணக் கிடைப்பதில்லை. அக்காலக் கட்டட, சிற்பக் கலைகளை ஆக்கிய வாயில்கள் யாவையும் எளிதில் அழிந்துபடும் தன்மையவாயிருந்தமையால் அவை இன்றுகாறும் நிலைக்கவில்லை, அவற்றைப் பற்றிய இலக்கியக் குறிப்புகளே எஞ்சியுள்ளன. இடைக்காலத்தில் கோயில் கோபுரங்களிலும் உட்புறங்களிலும் சமயத் தொடர்புடைய சித்திரங்கள் வரையப் பெற்றன. தஞ்சையிலும், பிற் சில கோயில்களிலும் இது காணப்பெறும். மதுரை நாயக்கர் ஆட்சிக் காலத்தில் ஓவிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. பிறகு அக்கலை தேய்தல் உற்றது. ஓவியக் கலை பிற்காலத்தில் தமிழகத்தில் புத்துயிர் பெறவில்லை, வங்காளத்திலும் கேரளத்திலும் தோன்றிய அளவிலும் தமிழ் நாட்டில் மறுமலர்ச்சியொன்று எழவில்லை. நவீனகால ஓவியக் கலையும் அதன் தொடக்கத் தறுவாயிலேயே இருக்கின்றது.

பண்டைய ஓவியர்கள் எண்ணெய்ச் சாயங்களைப் பயன்படுத்திச் சித்திரம் வரைந்தனரா என்பது புலப்படவில்லை. ஓவியங்களில் அண்மை, சேய்மை வேறுபாட்டினைச் செவ்வனே தெரிவிக்கும் மரபு நன்கு வளர்ந்ததாகத் தெரியவில்லை, சேய்மையில் உள்ள பொருள்களை அண்மை அமைந்தவற்றின் தோள் அல்லது தலைமீது நிறுத்தவதாகக் காட்டும் மரபே வந்துள்ளது.

வண்ண ஓவியங்கள் துகிலிலும், சுவர்கள் மீதும் வரையப்பட்டன, இவையேயன்றித் தலைவர் தலைவியரின் மார்பகங்களின் மீது தொய்யில்

எழுதும் மரபு இலக்கியத்தில் காணப்படும். அங்குப் பெரும்பாலும் காமனும் அவனது வில்லான கரும்பும் தீட்டப்[28] பெற்றன. காதலில் தோற்ற காதலர் சுடலேறுதல்[29] ஓர் இலக்கிய மரபு. ஆண்டும் தலைவர் தலைவியர் படத்தை எழுதி கைக்கொண்டு மடன்மா மீதேறுவதாகக் கூறுவது கவி மரபு.

பட்டினப்பாலையில் தெருவில் தேரோடுதலால் மன்னனது கோயிலில் ஓவியம் தீட்டப் பெற்ற சுவர்களில் மாசேறுவது கூறப்படுகின்றது.[30]

பெருங்கற்காலத்திற்கும் முந்தையோர்கள் ஆதிகாலத்தே தாம் வாழ்ந்த மலைக் குகைகளின் உட்புறங்களில் ஓவியம் தீட்டியுள்ளமை தென் ஆற்காடு மாவட்டம் போன்ற இடங்களில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. பண்டைபோர்பெரும்பாலும் வேட்டையாடல் போன்ற விரைவில் அசையும் காட்சிகளையே சித்திரித்தனர் என்பதும், நிலைப் பொருள்களைச் சித்திரித்தல் பிற்காலத்தே எழுந்தது என்பதும் ஓவியக் கலை வளர்ச்சியை காண்போர்க்குப் புலனாகும். ஆதிமாந்தர்க்கு அச்சம் அல்லது வியப்பூட்டும் இயக்கங்களே உள்ளத்திற் பதிந்தன என்பதும், நிலைப் பொருள்களை எழுதுதற்குக் கற்பனை கலந்த எண்ணப் பெருக்குத் தேவைப்படும் என்பதும் காரணங்கள் ஆதல்கூடும். இஃது மேலும் ஆய்தற்கு உரியது. இன்றைய சூழ்நிலையில் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளை மையப் படுத்திக் கருத்தோவியம் தீட்டும் மரபு வளர்ந்துள்ளமைக்கும் இதுவே காரணமாதலும் கூடும்.

நமக்கு ஆந்திரம், கருநாடக மாநிலங்களைக் காட்டிலும் ஓரளவுக்கு அதிகம் கிடைத்துள்ள சிறிதளவு ஓவியங்களைக் கொண்டு தமிழக ஓவியக் கலைத் தத்துவம் ஒன்றைப் பற்றிக் கூறுதல் இயலாது. கலை விமர்சகர்கள் பெரும்பாலும் ஆய்தற்குப் போதுமான அளவு கலைப் பொருள்களோ சான்றுகளோ இன்றேல், கவி மரபில் ஈடுபட்டு கற்பனை மேகங்களில் நின்று சொல் மாரி பொழிதலை மேற்கொள்ளுவர். தமிழக ஓவிய மரபைப் பற்றிப் பொதுமை வகையாற் பேசுதற்கு அத்தகைய உத்தியும் பயன் தராது என்க.

குறிப்புகள்

1. நெடுநல் வாடை 147 – அம்மாசூர்ந்த அவிர் நூகலிங்கமொடு, புனையா ஓவியங் கடுப்பப் புனைவில் தளிர் ஓர் மேனி.
2. சிறுபாணாற்றுப்படை 70 – ஓவத்தன்ன உண்துறை
3. பதிற்றுப் பத்து 68–17 ஓவுறழ் நெடுஞ்சுவர்
4. மணிமேகலை xxi : 135 ஓவியச் சேணன் என் உறுதுணைத் தோழன்
5. மணிமேகலை v : 7 ஓவியன் உள்ளத்து உள்ளியது.

6. மணிமேகலை xxviii : 38 வரந்தர எழுதிய ஓவிய மாக்களும்
7. நற்றிணை : 118 : 7
8. சிலப்பதிகாரம் v : 30 கண்ணுள் வினைஞரும் மண்ணீட்டாளரும்
9. சிலப்பதிகாரம் viii : 23–26 அடியார்க்கு நல்லார் உரை.
10. மணிமேகலை ii : 31 ஓவியச் செந்நூல் உரை நூற் கிடக்கை,
11. ஓவிய நூல், ஓவியச் செந்நூல் என்பன அப்பெயர் கொண்ட ஏதோ ஒரு குறிப்பிட்ட நூலைக் குறியாது பொதுவாக ஓவியக் கலையைப் பற்றி எழுந்த எவ்வகை நூல்களையும் குறித்ததாகவும் கருதலாம்.
12. சிலப்பதிகாரம் xxii : 11 பரிபாடல் xxi : 28 அகநானூறு 5:20 – ஓவச் செய்தியின் ஒன்று நினைந்து ஒற்றி.
13. மணிமேகலை xvi : 131 xxii : 88 நெடுநல்வாடை 147
14. பரிபாடல் :19: 53, 21:28
15. மதுரைக்காஞ்சி: 518 – நச்சினார்க்கினியர் உரை, இவ்வாறு அட்டிற்புகையால் மாசேறுதலைக் கம்பரும் 'ஓவியம் புரைண்டதே யொக்க' (காட்சிப் படல்ம் 11) என்னுமாடத்திற் கூறுகின்றார்.
16. சிந்தாமணி 1003 – கூட்டினான் மணி பல தெளித்துக் கொண்டு அவன் தீட்டினான் கிழிமிசை. கந்தபுராணம், குமாரபுரிப் படலம் 164 காண்க.
17. பதிற்றுப் பத்து 68:17
18. மணிமேகலை: iii : 127 – 131
19. சிந்தாமணி : 594
20. சிலப்பதிகாரம் : vii, : 1, `சித்திரப் படத்துள் புக்கு'
21. மணிமேகலை iii : 168
22. சிலப்பதிகாரம் : vii : 169 : xxvii : 156
23. சிலப்பதிகாரம் : xxviii : 87
24. புறநானூறு : 59
25. நன்னூல் (சிறப்புப்பாயிரம்) : 55
26. நற்றிணை : 118 : 7
27. சிறுபாணாற்றுப்படை: 70; அகநானூறு : 54:4
28. கலித்தொகை 76 : 14, `கரும்பெழுதித் தொய்யில் செய்தனை'.
29. கலித்தொகை 58 : 22, `மறுத் திவ்வூர் மன்றத்து மடலேறி'
30. பட்டினப்பாலை : 42 – 50.

6. பல்லவர் காலத்திய வண்ணச் சித்திரங்கள்

– கே. ஆர். சீனிவாசன்

அண்மைக் காலத்தில் கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை போன்ற கவின்கலைத்துறைகளில் வரலாறு, திறனாய்வு, ஒப்பீடு போன்ற ஆராய்ச்சியில் ஈடுபடும் ஆய்வாளர்களின் கருத்தோட்டம், அக்கலைகளை கால, தேசவர்த்தமானங்களுக்கு உட்படுத்தி அந்தந்தப் பிராந்தியக் கலைகளாக வகைப்படுத்திப் பேசுவதே உகந்த முறையாகும் என்பதே. இது சமீபகாலம்வரை அக்கலைகளை அரச மரபுகளுடன் தொடர்புப்படுத்தி மௌரியர், குப்தர், சாளுக்கியர், பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் போன்ற அடைமொழிகளுடன் ஒட்டிபேச வகைப்படுத்தப்பட்ட முறையைவிடச் சிறந்தது எனக் கருதப்படுகிறது. ஆட்சி செய்த அரசருக்கும், அந்த நாட்டுக் கலைக்கும் யாதொரு நேரிடையான சம்பந்தமும் இல்லாத பல நிலைகளில் அவர்களை அவ்வாறு தொடர்புப்படுத்துவது சரியில்லையாயினும், சில சந்தர்ப்பங்களில், விதிவிலக்காக அரச மரபினரே கலைஞர்களாகவும், கலை ஆர்வம் மிக்க உள்ளவர்களாகவும், கலைப் பாணிகளைத் தாமே தோற்றுவித்து கலைவினைஞர்களை ஊக்குவித்த ஆக்க புருஷர்களாகவும் இருப்பின் அவர்களின் வமிசமரபை அடைமொழியாகப் பயன்படுத்துவது இயல்பாகியது; உதாரணமாக பல்லவர்கலை என்பது. ஆயினும் அவர்கள் கலை அவர்களுக்கு முன்னர் தமிழ் நாட்டில் வளர்ந்து வந்ததின் அடிப்படையிலேயே எழுந்து சிறப்புற்றதாகையாலும் மற்றும் சமகாலத்தில் அவர்களின் ஆட்சியின் கீழ் வராதிருந்த ஏனை தமிழ்நாட்டுப் பகுதிகளிலிருந்தும், அண்டைநாட்டுப் பகுதிகளின்றும் ஏற்பட்ட மரபுத் தாக்கங்களுக்கு உட்பட்டதாலும் பரிணமித்து வந்தது என்பதை மனதில் கொள்ளுதல் அவசியமாகிறது. இவ்வாறு தமிழ்நாட்டுக் கலை என தனிப்பட்ட, இனம் காட்டக்கூடிய மரபு வளர்ந்து வந்தது. அதில் பல்லவர் காலத்திய பங்கும் ஒன்றாகும் என்ற வகையில் தமிழ் நாட்டு ஓவியக்கலை என்ற பரந்த அளவில் நாம் இங்கு சிந்திப்பதே பொருத்தமாகும்.

தமிழ்ச் சங்க காலம் எனக் கூறப்படும் காலவரைவில் யாக்கப்பட்ட பல செய்யுள்கள், இயல், பொருள், திணை, துறை என்ற வகைகளில், அவற்றின் காலக்கிரமத்தைக்கூட நோக்காது பாகுபடுத்தித் தொகுக்கப்பெற்று இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள நிலையில், அவற்றின்கண் கிடைக்கக்கூடிய ஓவியம் பற்றிய செய்திகளை ஆராய்ந்து திரட்டுவது அக்காலத்துக் கலை பற்றி நாம் அறிந்து கொள்ள ஒரு வழியாகும். எனின் அக்காலத்தில் கட்டடங்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் யாவும், காலத்தால் அழியக்கூடிய இட்டிகை (செங்கல்), சுண்ணம், மரம் போன்ற பொருள்கள் கொண்டு ஆக்கப்பட்டிருந்தமையால், அவை அழிந்துபட்டு, இன்றளவில் நமக்குக் காணக்கிடைக்காது போயின. புதைபொருள் அகழ்வாய்வுகளில் கிட்டிய சிறுபான்மைச் சிதைவுகளில்கூட, வண்ணம் பெற்றவை மிக அருகி, அதிலும் ஒருவித பொருளும்படாத, உருவகப்படுத்தமுடியாத வகையில் காணப்படுகின்றன. இந்நிலையில், சங்க இலக்கியத் தொகுப்புகளில் இங்கும் அங்குமாக பலவிடங்களில் குறிப்பாகவும், விபரமாகவும் கிடைக்கும் சொல்லோவியச் செய்திகளினின்றேதான் அக்காலத்திய ஓவிய மரபும், பண்பும் அறியப்படுகிறது.

மேற்சொன்னவாறு, காலத்தால் எளிதில் அழியாது (நம்காலம்வரை) நீடித்திருக்கும் வகையில், தம் காலம்வரையும் சமகாலத்திலும் வளர்ச்சிபெற்று வழங்கி இட்டிகை, சுண்ணம், மரம், சுதை ஆகிய கொண்டு அமைக்கப்பட்ட கட்டடங்களையும் அவற்றின் கட்டுக்கோப்பையும், நுணுக்கமான பகுதிகளையும் சுதைச் சிற்பங்களையும் மாறுபாடின்றி அப்படியே முதலாவதாகக் கல்லில் சமைத்துக்காட்டி அவற்றினுள் (ஓரளவு முழுமையாகவோ, சிதைவுகளாகவோ நமக்கு இன்று காணக்கிடைத்துள்ள) வண்ண ஓவியங்களையும் தீட்டிய பெருமை பல்லவர்களுக்கும், அவர்காலத்திய சிற்ப, சித்திரக்காரர்களுக்குமே உரித்தாகும். இவ்வாறு மரம், இட்டிகை, சுண்ணம், சுதை போன்ற பொருள்களால் ஆக்கப்பட்ட அமைப்புகளை அவற்றின் ஒவ்வொரு நுண்ணிய உருப்புக்களையும் கூட தோற்றத்திலும், அமைப்பிலும் மாற்றாது அப்படியே அவை கல்லாய்ச் சமைந்ததுபோல (fossilisation), காட்டி இயற்றப்பட்டுள்ளதால் அவை, சமகாலத்துக் கோயில் மற்றம் சிற்ப அமைப்புக்களையன்றி, அவர்கள் தோற்றக் காலமான 7ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்போந்த மரபுகளையும் நமக்குத் தெள்ளத் தெளிவாகக் காட்டும் முறையில் உள்ளன என்பது மிகையாகாது. இவ்வகையில் 7ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி 9–10ஆம் நூற்றாண்டுகள் வரை பல அரிய கலை சாகஸகங்களைச் செய்து காட்டியுள்ளனர்

இப்பல்லவரும் அவர்களின் கலைமாக்களும். அவர்களின் ஆதிக்கம், தொண்டை நாடு தவிர நடுநாடு, சோழ மண்டலத்தில் காவிரியின் வடகரை வரைப் பரவியிருந்தது. அவ்வாறே அதன் தென்கரை முதல் குமரிக்கோடு வரை சமகாலத்துப் பாண்டியர் ஆட்சி செல்ல, சோழர்கள் மறைவுற்றிருந்தனர். பல்லவர்களைப் போலவே அவர்களைப் பின்பற்றி பாண்டிய நாட்டுக் கலைஞர்களும் கல்லாலாண கோயிற்பணிகளையும், சிற்பப் பணிகளையும், அவற்றில் சித்திரப் பணிகளையும் பல செய்து காட்டியுள்ளனர். குகைத்தளிகள், ஒரே கல்லாலான விமான வடிவு (ரதங்கள் எனப் பொதுவாக அழைக்கப்படுவது), கற்களை அடுக்கிகட்டியமைந்த கட்டுக்கோப்பு கற்றளிகள், சிற்பங்கள், சித்திரங்கள் யாவும், பல்லவ வினைஞர்களைப் போலவே பாண்டிய வினைஞர்களும், ஆக்கி நமக்குக் காண விட்டுப் போயுள்ளனர். ஆக தமிழ்நாடெங்கும், இப்புதிய கற்பணி முறையில் முனைந்த ஊக்கமும், சீரிய ஆக்கமும், காட்டப்பட்டிருந்ததோடன்றி, தொடர்பாக பிற்காலங்களில் வந்த கோயில், சிற்ப, சித்திரக் கலைபாணிகளுக்கு முன்னோடியாகவும் அது அமைந்தது. அது பற்றி நாம் தொடக்கத்தில் கூறியுள்ளது போல் தமிழ்நாடு முழுவதையும், பரந்த நோக்கில் கொண்டு நாம் மேற்கொண்டுள்ள பொருள் பற்றிப் பேசும் அவசியம் ஏற்படுகிறது. பல்லவர், பாண்டியர் என்ற பாகுபாடு ஒருபுறமிருக்க தமிழ்நாட்டின் கண்ணே அதன் பல பகுதிகளிலும் எழுந்த கலைகளின் பாணி, திறன், ஆங்காங்கு சற்று வேறுபட்டுக்காணப்படுமாயினும், அடிப்படையில் ஒன்றேயாகும் என்பதை இங்கு நினைவு கொள்ளலாம். இவ்வேறுபட்ட தனிப் பண்புகளைத் தொகுத்து, தமிழ்நாட்டு கலைகளின் பல பிரிவுகளைப் பாகுபடுத்திக் கூறுவது விரிவான ஆராய்ச்சியாகுமாதலால் இங்கு கூறப் புகுவது இயலாது.

கல்லினுட்குடைந்து தளி இயற்றும் பல்லவர் பாங்கில் முதல் வெற்றிகர முயற்சியான மகேந்திரவர்மனின் மண்டகப்பட்டு குடைதளி, பிரும்மா, ஈசன், விஷ்ணு ஆகிய மும்மூர்த்திகளுக்கென ஆக்கப்பட்டதை ஆங்கு அவன் கல்வெட்டுப் பகரும், இக்கல்வெட்டின்படி, வழக்கமான இட்டிகை, மரம், சுண்ணாம்பு, உலோகத்தாலானப் பொருள்களாலல்லாமல், தான் இயற்றிய விசித்திரமான கோயிலைக் குடைந்ததால் தன்னையே 'விசித்திரசித்தின்' என்று கூறிக்கொள்கிறான் அம்மன்னன். இம் மண்டபக் கோயிலின் அமைத்த மூன்று புரைகளில் (கோஷ்டங்களில்), மும்மூர்த்திகளுக்கு அந்தப்பாறைக் கல்லிலேயே படிமம் செதுக்காது அவர்களை வண்ண ஓவியங்களாக சுவரின் மீது வரையப் பெற்றது குறிப்பிடத்தக்க செய்தி. இவ்வாறு தொழுமைக்கென அமைந்த தெய்வ

உருவங்களை, சுவரின் மீது சுவர் ஓவியம், அல்லது பித்தி சித்திரமாக (Mural painting) வரைந்து வழிபடுவது முன்னரே இருந்த வழக்காறு என்பது அகநானூறு (137 : வரி 13–15) கொண்ட செய்யுள் ஒன்றினால் விளங்கும். இது வித்து வீழ்ந்து மரமாகி, வேர் இறங்கி பிளவுபட்டு சிதிலமான ஒரு சுடுமண்–இட்டிகைக் கோயிலிலுள்ள (மாடம்) சுவரோவியமான 'எழுதணி' கடவுளைப் பற்றிக்கூறும்

"இட்டிகை நெடுஞ்சுவர் விட்டம் வீழ்ந்தென
மணிப் புறாத் துறந்த மரம்சோர் மாடத்து
எழுதணி கடவுள் . . . ."

சங்க காலத்திற்குப் பின், பல்லவர் காலத்தில் வைணவ ஆழ்வாரான பொய்கை ஆழ்வாரும், திவ்விய பிரபந்தம் (2095–இயற்பா : 14) இச்செய்தியையே கூறுவார்.

அவர்அவர் தாம்தாம் அறிந்தவாறு ஏத்தி
இவர்இவர் எம்பெருமான் என்று
சுவர்மிசைச் சார்த்தியும், வைத்தும் தொழுவர்:
உலகளந்த மூர்த்தி உருவேமுதல் –

வடமொழியிலுள்ள அதே காலத்து 'அவந்தி சுந்தரி கதாஸாரம்' என்ற நூலின்கண் ராஜஹம்ஸனது (ராஜசிம்மனது) பட்டத்தரசி குகைக் கோயிலினுள் இடங்கொண்டு தன் பெற்றோரான, உமை–சிவனுடன் விளையாடிக் காணப்படும் (ஸோமாஸ்கந்தப்படிவம் – இது பல்லவர்களுக்கு, முக்கியமான இராஜசிம்மன் காலத்துக்கு, மிகஉகந்த கடவுள் உருவம்) குஹனை வேண்டி அவனருளால் ஒரு ஆண்மகவைப் பெற்றான் என்று வருகிறது. விரிவஞ்சி இம்மாதிரியான உதாரணங்கள் மேலும் காட்ட இயலவில்லை.

இத்தகைய குடைதளிகளினுள் சித்திரங்கள் ஆங்காங்கே வரையப்பட்டுக் காணும் திட்டமிட்ட முறை பற்றிக் கூறலாம். அவை மண்டப மேல்நிலையில் பரப்பி விரித்துக் கட்டப்பட்ட மேற்கட்டிகளான விதானங்கள். இது இன்றும் நாம் கீற்றுப் பந்தல்களினுள் மேலே விரித்துக்கட்டும் துணி போன்றதாகும். இந்த விதானங்கள், தெய்வங்கள், பறவைகள், விலங்குகள், பூக்கள், இலைகள், இன்னும் பல உருவங்கள் வரையப்பட்ட வண்ண

சித்திரங்களைக் கொண்டது பற்றி பூந்துகில் விதானம், சித்திரச் செய்கைபடாம் என்பது போன்ற அரிய சொற்களால் நம் தமிழ் இலக்கியங்களில் பேசப்படுகின்றன. அவ்வாறு துகிலாக விரிக்கப்பட்டது போல, மேல்நிலை (நெத்திக்கண்) யிலேயே இடப்பட்ட சுதைப் பூச்சின்மேல் அச்சித்திரங்கள் வரைந்து வண்ணமிட்டுக் கட்டப்பட்டனவாகும். இவ்வாறே பரந்த சுவர்வெளிகளின் மீதும் இடப்பட்ட வண்ண ஓவியங்கள். அச்சுவர்களை அலங்கரிக்கும் சுவரோவியங்கள் – பித்தி சித்திரங்கள் ஆகும். மற்றும் தூண்களின் பட்டைப் பரப்புகள், விட்டங்களின் அடிப்பரப்பு யாவும் இவ்வாறே சித்திரங்கள் முன்பு மரத்தாலான அவ்வுரும்புகளின் மேல் வெள்ளைப்பூசி செய்யப்பட்டது போல் வரையப்பட்டன. மரத்தாலான உருப்புக்களின் மேல் வெள்ளையடித்து சித்திரங்கள் வரையப்படுவதும், இட்டிகையாலான சுவர்கள், மேல்நிலை (ceiling) அங்கணங்கள், சுதை என்ற வெண்சாந்து பூசப்பெற்று அதன் மேல் சித்திரங்கள் வரையப்படுவதும் முற்காலந்தொட்டே வந்த மரபுகளாகும். இதுவே கற்களில் இயற்றப்பட்ட குடைதளிகளிலும், அஜந்தா, எல்லோரா பாக் (Bhag) போன்ற ஏனைய குடவரைக் கோயில்களில் செய்துகாட்டியது போல. பின்னர் தமிழ் நாட்டில் வழக்கில் வந்த குடைதளி, கற்றளிகளிலும் தொடரப்பட்ட செய்கையாகும்.

மாமண்டூரில், மகேந்திரவர்மன் காலத்திய பல்லவ குடைதளியான விஷ்ணுவுக்கென இயற்றப்பட்ட நீண்ட செவ்வகமான மண்டகக் கோயில், கருவறையின் பின் சுவர், பக்கச் சுவர்களில் வண்ணம் கொண்ட சாந்துப் பூச்சு சிதைவுகளாக இங்கு அங்குமாக எஞ்சிக் காணப்படுகிறது. வழிபடப்பட்ட விஷ்ணு உருவம், வண்ணம் தீட்டிய சுதையாலான படிமம் (Painted stricco) என்பதற்கு அறிகுறிகள் உள. இங்கு கையாளப்பட்டுக் காணப்படும் வண்ணங்கள் சிவப்பு, மஞ்சள், பச்சை, வெள்ளை நிறங்களாகும். அவை அந்தந்த நிறம்கொண்ட கனிம (mineral)ப் பொருள்களாக காவிக்கல் வகைகளினின்றும் சுண்ணாம்பினின்றும் பெறப்பட்டவை என இரசாயன ஆராய்ச்சி மூலம் அறியக்கூடுகிறது.

மற்ற குடைதளிகளில் இவ்வாறான வண்ணம் கொண்ட சாந்துப்பூச்சின் சிதைவுகள் பெயராது ஒட்டிக் கொண்டிருப்பதையும் பாறையிலேயே செதுக்கப்பட்டு கல்லாலான புடைப்புச் சிற்பங்களின் (அர்த்த சித்திரம் – சித்திரார்த்தம்), மேல் மெல்லியதாக பூசப்பட்ட சுண்ணப் பூச்சில் வண்ணங்களும், சிதைவுற்றுக் காணப்படுகின்றன, உதாரணமாக திருச்சிராப்பள்ளி நகர் மலையின் உச்சியருகில் மகேந்திரனால் குடையப்பட்ட

குகைக் கோயில், மற்றும் மகேந்திரனுக்கும், இராஜசிம்ம பல்லவனுக்கும் இடைப்பட்ட (கி.பி.630–700) காலங்களில் தோன்றியதும் மாமல்ல புரத்திலுள்ள, வராக மண்டபம், கோடிக்கல் மண்டபம், இராமானுஜ மண்டபம் போன்ற குகைக் கோயில்கள், மற்றும் ஒருகல்தளிகளான, திரௌபதி, அர்ஜுன தருமராஜ ரதங்கைக் குறிக்கலாம், கல்மேல் கல் வைத்துக் கட்டப்பெற்ற கட்டடக்கோயில்கள் வெற்றிகரமாக இராஜசிம்மன் காலந்தொட்டு (கி.பி. 700–730) கற்றளிகள் (கல் தளி) என்ற பெயரில் கட்டியமைக்கப் பெற்றன. இவைகளிலும் சுதை பூசி சித்திரங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தமைக்கு எஞ்சி இருக்கும் சிதைவுகளிலிருந்து அறியக் கிடக்கிறது. உதாரணமாக பனமலைமேல் உள்ள கற்றளியும், காஞ்சியிலுள்ள கைலாஸநாதர் கோயில் தொகுப்பையும் (temle complex) கூறலாம்.

பனமலை தாலகிரீச்வரர் கோயில் விமானத்தின் வடபால் அதையொட்டிக் கட்டப்பட்டுள்ள சிற்றாலயத்தினுள் அதிசயிக்கத்தக்க வண்ண ஓவியம் உள்ளது. இச்சிற்றாலயத்தினுள், பின்சுவர், வடசுவர்களின் உட்பரப்பில் இவை உள. பின்சுவரில் இருப்பது ஆடவல்லானான சிவபிரானின் ஸம்ஹாரதாண்டவம், மிக அழகாக ஓவியப்படுத்திக் காணப்படுகிறது. இதன் ஒருகால் முழந்தாளிலிருந்து மடித்து தரையில் கீழ்க்கால் முழுதும்படி, அவ்வாறே குஞ்சிதமான மற்றொரு காம, பாதம் மேலோங்கி நிற்க, அதற்கிணையாக கைகள் ஒன்று மேல் தூக்கி மற்றது மடித்தும், அழகிய முகத்தில் நிறைந்த பாவத்துடனும் காணப்படுகிறது. தாண்டவமூர்த்தியின் செய்கையில் மகிழ்ந்து, லயித்துள்ளதுபோல உமாதேவியின் உருவம் வடபுறச் சுவரின் மீது தீட்டப்பட்டுள்ளது. தலைமேல் வெண்குடை நிழற்ற அதன் தண்டை உதைத்தாற்போல் மடித்த ஒருகாலும், தரையில் ஊன்றிய மற்றொரு காலுமாக மிக இலாகவமான உடல் பங்கநிலையில் கழுத்தை சற்று சாய்த்து எழிலே உருவமாக நிற்கிறாள் உமாதேவி. அவள் முடியும், அணிகலன்களும், பாலாவியென ஊடே வெளிக்காட்டும் பூந்துகில் ஆடையும், கொடி போன்ற உடல் அமைப்பும், நிலையின்பாங்கும், முகஎழிலும், தெய்வீகமான அழகுச் சித்திரங்களில் சிறந்தது இது ஒன்று எனக்காட்டுகிறது. இச்சித்திரங்களில் காண சற்று நீண்ட உருட்சியான முகம், உடற்கட்டமைப்பு, மற்றும் பல விசேஷங்கள், காஞ்சி கைலாஸநாதர் கோவிலின் கண், இதை வகையான சிற்பங்களை முற்றிலும் ஒத்திருப்பது கொண்டு, இச்சித்திரங்களும் இராஜசிம்மன் காலத்துப் பல்லவ சித்திரங்கள் என முடிவு கொள்ள இயலும், இக்கோயில் ஓரளவு கடினமான கற்களால் கட்டப்பட்டு, இட்டிகையாலான கோயில்களை, மழை

வெப்பதட்பங்களினின்றும் பாதுகாப்பாக பூசப்படும் சாந்துப் பூச்சு. தேவையற்றதாயிருந்த போதிலும் மரபு, வழக்காறு பற்றியே மேல் பூச்சு பூசப்பெற்றது. அவ்வகையான சாந்துப் பூச்சே சித்திரம் தீட்டப் பெருவதற்கான அடிப்பூச்சாக (Carrier) அமைகிறது.

காஞ்சி கைலாஸ்நாதர் கற்றளித்தொடும்மோவென்றால் அவை பொறபொறப்பானதும் மிருதுவானதுமான (Soft sand-stone) மணற் கல்லால் கட்டப்பட்டது பற்றி, அதன் மேல் காப்பாக சாந்து பூசப்பெறுவது அவசியமாயிற்று. இவ்வகையில் அதே தன்மையான எரிமலைக் கக்கிய கற்பாறைக் கற்களினுடே (Soft trap rock) குடைவிக்கப்பட்ட அஜந்தா எல்லோரா குகைகளிலும், காப்பாக மேல்பூச்சு தேவைப்பட்டது. மேற்குறிப்பிட்டதுபோல் இட்டிகை (செங்கல்) கட்டடங்களுக்கு, பாப்புப்பூச்சாக மேற் பூச்சு பூசும் வழக்காறு அல்லது பாரம்பரியம் கல்லாலான அமைப்புகளின் விஷயத்திலும் நீடிக்கப்பட்டது போலும்; இக்கோயிலின் பிரதான விமானத்தில் ஏராளமான சுவர்ச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. கல்லாலாய அவற்றின்மீதும் மெல்லிய சுண்ணப்பூச்சிட்டு தக்கவாறு வண்ணமிடப்பட்டிருந்தது சிறப்பு. வண்ணங்கள் பெரும்பாலும் இன்று அழிந்துள்ளபோலக் காணப்படினும், சிற்பங்களுடைய உருப்புக்களின் இண்டு இடுக்குகளில் ஒட்டி நிற்கும் பூச்சில் காண இயலுகிறது. நடு விமானமான மாடத்தை மாலைபோல் சுற்றித் திருமதிலை அணைந்து உள்ள மாளிகை (மாலிகா) பல சிறு விமானங்களால் ஆன ஒருதொடர். இவற்றில் சில இன்றும் பழைய வண்ணச் சுதை அழிந்தும், அழியாததுமான பல நிலைகளில் எஞ்சியுள்ளன. இவை அவற்றின் புடைப்புச் சிற்பங்களின் மீதும், சமப் பரப்புள்ள சுவர்களின் மீதும் தங்கியுள்ளன. இவ்வாறாக எஞ்சிக் காணப்படும் சுதைப் பூச்ச அதன் மேல் வண்ண வரைவுகள் யாவும் ஒரே காலத்தைச் சார்ந்தவை அல்லது அவையாவும் பல்லவ சித்திரங்கள் எனக்கூறமுடியாத வகையில் சில சான்றுகள் இக்கட்டுரை எழுதும் நமக்கு முன்பே முதலில் கிடைத்துள்ளன. தென்வரிசையிலுள்ள மாளிகைப் புறைகளில் ஒன்றில் உள்ள சாந்துப்பூச்சு சுங்கம் தவிர்த்த 'குலோத்துங்க சோழனின் நான்காம் ஆண்டு கல்வெட்டின்' மேல் பூசப்பட்டிருந்தது. அது பற்றி அந்தப் பூச்சும் அதன் மேலுள்ள வண்ண ஓவியமும், முதலாம் குலோத்துங்க சோழனின் நான்காம் ஆண்டுக்கு (கி.பி.1074) பிற்பட்டதேயாகும். அதேபோல மாளிகைத்தொடரின் வடகிழக்கு மூலை விமானப்புறையில் உள்ள சாந்துப்பூச்சு, நடுவிமானத்தைக் கட்டியமைத்த இராஜசிம்மனின் விருது பொறிக்கப்பட்ட கல்வெட்டை மூடிக் காணப்பட்டதாகையால் இது இக்

கோயிலின் முதல் சுதைப் பூச்சும் சித்திரங்களும், அவன் காலத்தை அடுத்தே ஏற்பட்டன என விளங்கும். மேலும் முஸ்லீம்களின் முதல் தென்னிந்தியப் படையெடுப்பில் அழிக்கவோ, பழுதுபட்டதோவான கோயில்களை, விஜயநகரவரசன், குமாரகம்பணன், பழுதுபார்த்துப் புதுப்பித்த கோயில்களில் இதுவும் ஒன்று என்று கல்வெட்டு, சரித்திரச் சான்றுகள் பகரும். ஆகவே இக் கோயிலில் எஞ்சிக் காணப்படும், சாந்துப் பூச்சும் அதன் மேலான சித்திரச் சிதைவுகள் இராஜ சிம்மனையடுத்த பல்லவர் காலத்தியவை, மற்றும் சில முதலாம் குலோத்துங்கனையடுத்த பிந்திய சோழர் காலத்தவை, மற்றும் சில விஜய நகர காலத்தவை என்றே கொள்ளப்பெறும். கைலாஸநாதர் கோயிற் சித்திரங்கள் யாவையும், பல்லவ சித்திரங்கள் என்று கூறும் கலை ஆய்வாளர், விமர்சகர் பலர் இந்த வேறுபாடான செய்தியை இன்று வரை உணர்ந்தாரில்லை. எனினும் இங்கு காணப்படும் ஸோமாஸ்கந்தர் சித்திரம், இங்குள்ள அதே மூர்த்தத்தின் சிற்பங்களை எல்லா வகையிலும் ஒத்திருப்பது பற்றி அது பல்லவர் காலத்திய ஓவியம் என்று துணிந்து கூற இயலும். மற்றும் இவ்வாறே பல்லவ ஓவியங்கள் என கூறக்கூடியவை, ஒருபுறையிலுள்ள நான்முகன் – பிரும்மாவின் சித்திரமும், குந்திட்டமுழந்தாள்களை உடலுடன் அணைத்துக்கட்டிய யோகபட்டத்துடன் கூடிய யோகாசன மூர்த்தியும் ஆகும். கடந்த சில மாதங்களுக்கு முன்னர் நடுவண் அரசு தொல்லியல் துறையினரால் வெள்ளை அடிக்கப்பட்டதால் மறைந்த பல ஓவியங்கள் மீட்டுத்தரப்பட்டுள்ளன.

பார்புகழும் சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களைப் பல்லவ ஓவியங்கள் என்று மரபுப் பெயர் கூட்டிக் கூறுவதும் இயலாது. ஒன்று, அவ்வூர் பல்லவர் பாண்டியர் எல்லையான காவிரிக்கும் மிகத்தெற்கில், பாண்டியர் – பகுதியில் அக்காலத்தே இருந்தது. இரண்டாவதாக பாண்டியர் ஆண்ட தென்பகுதியிலும், பாண்டியர் காலத்து குடைதளிகள், பல்லவராண்ட நாட்டுப்பகுதியில் குடைந்தமைக்கப்பட்டதளிகளைவிட எண்ணிக்கையில் பல படமிகுந்து காணப்படுகின்றன. மேலும் இக்குகைக் கோயிலின் இடது சிறைப்பாறையில் இதையடுத்து உள்ள பாண்டியர் காலத் தமிழ்க் கல்வெட்டு அவநிபசேகர ஸ்ரீவல்லப பாண்டியன் (கி.பி.815–62) காலத்தில் இக்குடைதளி வெகுவான மாற்றங்களும், புதுக்குப்பணிகளும் பெற்றது என்ற செய்தியை விரிவாகக்கூறுகிறது. ஆக இது கொண்டு அங்குள்ள வண்ண ஓவியங்கள், இக்கட்டுரையாளரால் முன்னரே, 1942–43ல் சென்னையில் கூடி இந்திய வரலாற்றுக் கழகக் கூட்டத்தில் (Indian History Congress) சமர்ப்பித்த ஆய்வுக்

கட்டுரையில் அதுகாறும் பல அறிஞர்கள் கருதியபடி பல்லவர் ஓவியங்கள் ஆகமாட்டா என்பது ஐயமறக் கூறப்பட்டது.

அதிலும் மேலாக இச்சித்திரங்கள், அவர்கள் நினைத்தபடி ஏழாம் நூற்றாண்டுக்கு உரியவை ஆகா என்பதே. இதை நாம் 1982இல், வெளிவந்த விவேகானந்த பத்ரிகா என்ற சஞ்சிகையில் (பக்கம் 93–108), மேலும் பல சான்றுகள் காட்டி வலியுறுத்தியுள்ளோம். அப்படி இருந்தும்கூட இன்னும் சிலர், 9ஆம் நூற்றாண்டில் (பிற்காலப் பல்லவரின் ஆட்சிக் காலம் தவிர) மகேந்திரவர்மனையும் அவனையடுத்த முற்காலப் பல்லவர் காலத்தில் இப்பகுதியில் பல்லவர் ஆணை செல்லாதிருந்தது என்று அறிந்தும்கூட, இச்சித்திரங்களை 7ஆம் நூற்றாண்டிற்குரிய பல்லவ சித்திரங்கள் என்றே பிரவாதமாகக்கூறுவர். நாம் மேற்கூரிய கல்வெட்டில் கண்டுள்ள செய்தி இக்குடைதளி அமைப்பில் மதிரை ஆசிரியன் என்ற சமணனால், அபநீபசேகர ஸ்ரீ வல்லப பாண்டியன் காலத்தில் பலமாறுதல்கள் செய்யப்பட்டு அணி செய்யப்பட்டது (எல்லாத் திருப்பணிகளும் முடிந்து கடைசியாகவே செய்யப்படுமாதலால், இது சித்திர அணியையே குறிக்கும்), ஆயினும், இக்கடைதளியின் முதல் தோற்றம் இக்காலத்திற்கு முந்தியதாகும்.

இங்குள்ள சித்திரங்கள், குடைதனிக்கருவறை முன் மண்டப விதானங்களிலும், மண்டப முகப்புக்கு முன் இறைவாரம் போலுள்ள கபோதத்தின் விதானத்திலும், முகப்புத்தூண்களின் இருமுனையிலும் உள்ள இருபத்திரிப்புத்தூண்கள் (அரைத்தூண்கள்) ஆகிய நான்கின் மேற் பகுதியில் கிடைக்கப்பெறும் பத்து சதுரப் பரப்புகளிலும் பழைய சுதைப்பூச்சு இன்றளவும் இருந்தும்கூட அவற்றின் மேல் வரையப்பட்ட வண்ணச் சித்திரங்கள், மூன்று சதுர முகங்களில் தான் எஞ்சியுள்ளன. மற்றவை அழிந்து போயின். இங்குள்ள ஓவியங்கள் யாவும் சமணச் சார்புடையவை. மேற்சொன்னவாறு மேல்நிலையிலுள்ள விதான சித்திரங்கள், தூணின் மேலுள்ள படிமச் சித்திரங்கள் என்று இருவகையான அமையும் சித்திரங்களைப் பற்றி சுருக்கமாகக் கூறுவோம்.

முன் மண்டபம் மேல்நிலைப் பரப்பில் கருவறை வாயிலுக்கு எதிரான மத்திய பாகத்திலும் தொடர்ந்து கருவறையின் மேல்நிலை மூன்றில் இரண்டு பாகமான முன்பகுதியிலும் சேர்ந்து விரித்து கட்டியது போன்ற விதான சித்திரம் ஒரு தாமரைப் பொய்கையாகும். இதுவே, இங்குள்ள சித்திரங்களில் மிகப் புகழும், சிறப்பும் வாய்ந்ததாகும், இந்த நற்றாமரைக் கயத்தின்கள்

தாமரையும் அல்லியும் நிரம்பியுள்ளன. இயற்கையைப் பழிக்கம் செந்தாமரை மலர்களும், மொட்டுகளும், கொடிகளும் இலைகளும், ஆம்பல், செங்கழுநீர் மலர்களும், அவற்றின் மொட்டுகளும், இலைகளும் கொடிகளும் உரிய வண்ணங்களில் இயற்கை அளவில் (natural size) தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஆங்காங்கு பல நிலைகளில் அலரும் தாமரைகள் தம்விரிந்த இதழ்கள் வெளிர்ந்தும், அகவிதழ்கள் சிவந்தும், அவ்விதழ்களின் ரேகைகள் காட்டப்பெற்றும், அல்லியின் பச்சைப் புறவிதழ்களும், வெள்ளை அல்லது சிவந்த (ஆம்பல், செங்கழுநீர்) இதழ்களும் தத்ருச்யமாக இயற்கைக்கு ஒப்ப சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. நீர் மட்டத்திற்கு மேல் கருத்த சுணையுடனான பச்சைக் கொடியின் உச்சியில் சுருள் விரியும் குருத்துத் தாமரை இலைகளின் அடிப்புறம் வெளிர் பச்சையும், புடைத்த நரம்புகளும் காட்டும், முழுதும் முற்றி, தண்ணீர் மட்டத்தில் மிதக்கும் இலைகளின் வட்ட மேற்பரப்பு நல்ல பச்சையில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே, பிளவுபட்ட வட்டவடிவு கொண்ட ஆம்பல், செங்கழுநீர் இலைகளும் மேலெழுந்து நிற்கும் குருத்து இலைகளின் அடிப்புறமும், தண்ணீரில் மிதக்கும் முற்றிய இலைகளின் மேல்புறமும் இயற்கை வண்ண வேறுபாடுகள் காட்டப்பெற்றதுடன், கொடியும், சுணை இன்றி வழுவழுப்பாக நல்ல பச்சையில் காட்டப்பட்டுள்ளது. சைத்திரிகனால், உரியமுறையில் தத்ருச்யமாக காட்டப்பட்டிருப்பது எம்போன்ற தாவர இயல் நிபுணர் யாவரும் வியந்து போற்றப்படும் அளவில் உள்ளன. இத்தாமரைக் கயத்தின்கண் பலவகை மீன்களும், ஓரிடத்தில் ஒரு மகரமும் ஊருருவி நீந்தி வினையாடுகின்றன. இந்த நற்றாமரைக் கயத்தில் சேரும் கல்லன்னத்திற்கு ஈடா சகோரப் புள்ளினம் பல உள. சேவலும் பேடும் இணை இணையர்க நீர் மட்டத்தின் மேல் பறப்பதும், மிதக்கும் இலைகளின் மீது அமர்வதும் அவ்வாறு அமர்ந்து தம் அலகைப்பிளந்து காட்டும் குஞ்சுகளுக்குத் தம் அலகுகளால் இரையூட்டுவதும் மற்றொரு இயற்கையான காட்சி. மற்றும் நீரில் இறங்கி நீந்தும் யானைகளும், கரையோரத்த நீரில் உழலும் எருமைகளும் கூடி உயிரியல் வல்லுநர் பாகுபடுத்திக்காட்டும் மீனினம் (pisecs), ஊர்வன (rephiles) – மகரம்), புள்ளினம் (aves), விலங்கினம் (mammals) –யானை, எருமை) ஆக உயிரினங்கள் எல்லா வகைகளும் (3,129) வரும் எவ்வகை உயிர்களும் உவமம் காட்டி என்ற வரிகளை நினைவூட்டவல்லது.

இவையன்றி இத்தடாகத்தின் கண், ஒரு புறத்தில் கோவணந்தரித்து தொள்ளைக் காதுகளுடன் இரு மனிதர் நீரில் இறங்கி, பூக்கள் கொய்கின்றனர். இவர்களில் ஒருவன் தன் இடக்கையில், பனையோலையால் முடையப்பட்ட ஒரு வெள்ளைப் பூக்குடலையைத் தொங்க மாட்டிக் கொண்டு,

வலக்கையால் தாமரை மலர்களைக் கொய்கிறான். மற்றவன் நீண்ட காம்புடன் கூடிய தாமரை மலரை இடதுதோளில் சார்த்தி அதை இடக்கையால் பிடித்துக் கொண்டு, வலக்கையை முன் நீட்டி, ஆள்காட்டி விரலும் கண்டு விரலும் நிமிர்ந்திருக்க, மற்ற விரல்களை அகக்கையில் மடக்கி, முத்திரை ஒன்று இட்டுக் காட்டுகிறான். முகப்பொலிவு, சரியான உடற் கூற்றளவு, இயற்கையான தோற்றம் யாவும் பொருந்த உள்ளதை கோக்கும்போது மனித உருவைப் படம்பிடித்ததுபோல் காட்டுவதில் இங்கு இயங்கின ஓவியர்கள் சளைத்தவரல்ல என்பதும் தெளிவுபடும். பொய்கையின் மற்றொருபுறம் இதே மாதிரி நீரில் இறங்கி நிற்கும் மூன்றாவது மனிதன், மூவரிலும் மிக வனப்பு வாய்ந்தவனாகக் காண்கிறான். இவன் இடக்கையிலே காம்புடன் கொய்யப்பட்ட தாமரை மலர்க் கற்றையை இடது தோளிலே சார்த்தி தாங்கியவாறு, வலது கையால், காம்புடன் கூடிய அல்லி மலரொன்றை அத்தோளில் சார்த்தி ஏந்தியுள்ளான். பிடரியளவுள்ள கருத்த கேசங்களை அழகுடன் கோதி, மிக இலாகல நிலைகளில் நிற்கும் இம்மூன்று மானிட உருவங்களும் இயற்கையை எல்லாவிதத்திலும் ஒத்திருந்தாலும், அவர்களுடைய உடல் நிறங்கள் வேறுபட்டுக் காட்டப்பட்டுள்ளன. முதல் கூறியவனின் உடல்நிறம் பத்மம் (தாமரைச்சிவப்பு), இரண்டாமவனது பீதம் (கிச்சிலி – (Orange), மூன்றாவனதும் பீதமாகும். இவ்வகையான வர்ணபேதங்களில் ஒருவிசேஷம் உண்டு. சமணர் சமய ஐதீகப்படி ஆத்மாக்களுடைய லேச்யங்கள் (நிறங்கள்) வேறுபடும். புனித அல்லது புண்ணியாத்மாக்களுடைய லேச்யங்கள் – சக்லம் (வெண்மை), பத்மம் (செலலை), பீதம் (துவர் – காவி – கிச்சிலி) என்றும், பாவாத்மாக்களுடைய லேச்யங்கள் கிருஷ்ணம் (கறுப்பு), நீலம் (நீலி), கபோதம் (புறா – அல்லது சாம்பல் நிறம்) என்பது கோட்பாடு: முக்தி நாடும் புனிதாத்துமாக்கள் பவியர் எனப்படுவரான இம்மூவரின் லேச்யங்கள் அவர் புண்ணியாத்மாக்கள் என்பது குறிக்கும். ஜைன சுவர்க்கங்களில் ஒன்றான காடிகாபூமியைச் சார்ந்த இக்குளத்தில், மற்ற மூன்று லேச்யங்கள் உள்ளவரைக் காணாதது வியப்பில்லை. உயிரினங்கள் பல கொண்டு உயிர் ததும்பும் இக்குளத்தின் கண்ணுள்ள சித்திரவகைகள், எல்லா அம்சங்களிலும் இயற்கைக்கு மாறாக இல்லாது, அதை ஒத்தே காட்டப்பட்டுள்ளதினின்றும், இந்தியக் கலைகளில் இயற்கையை யனுசரித்த உருவங்கள் இல்லை என்ற மேல்நாட்டார் பழிக்கூற்று முற்றிலும் சரியல்ல என்பது விளங்கும்.

கருவறையின் மேல்நிலையில், மூன்றில் இரண்டு பாகமான முன்பகுதி மேற்சொன்ன தாமரை குள சித்திரம் கொண்டிருக்க,

பிற்பகுதியான மூன்றில் ஒன்றான பாகம், மற்றொரு வகைச் சித்திர விதானமாகும். இது கருவறையின் பின்சுவரில் வரிசையாக உள்ள மூன்று ஜைன மூர்த்தங்களுக்கென, மேலே விரித்துக் கட்டப்பட்ட மேற்கட்டாகும். 9 அடி நீளம், 3 அடி அகலம் கொண்ட இது உடுக்கும் சேலை (புடவை) போன்று, இருநுனியில் முந்தானைகளும் (தலைப்புகளும்), இரு ஓரங்களில் கரைக்கட்டும், ஏனையது உடலுமாக உள்ளது. இச்சித்திரச் செய்கைபடாம் உடல் முழுவதும் பச்சையாக, அதன்மீது கறுப்புக்கோடுகளாலான, சதுரங்களும், வட்டங்களும், பின்னிப்பிணைந்துள்ளன. இச்சிற சதுரங்களினுள் தாமரைக் கோலங்களும் வட்டங்களினுள் சிலுவை போன்ற ஸ்வஸ்திகங்களும் உள. ஒவ்வொரு ஸ்வஸ்திகத்தின் குறுக்குத் தண்டிமேல், இடையில் செங்குத்தாகப் பிரிக்கும் நெருந்தண்டின் இருமருங்கும் முறையே ஆண்பெண் உருவங்களான மிதுனங்களும், குறுக்குத் தண்டின் கீழ் நெடுந்தண்டின் இருமருங்கும் இரு சிங்க உருவங்களும், சிறிய அளவில் வரையப்பட்டுள்ளன. குறுக்கு, நெடுக்குத் தண்டுகளின் நுனிகள் வட்டமாகப் பெருத்திருப்பது பண்டை உஜ்ஜயினிக் காசுகளிலும், ஆந்திரவம்ச அரசர் காசுகளிலும் காணப்படும் உஜ்ஜயினிக்குறி (Vojiani Symbol) யைப் போல் உள்ளன. இச்சித்திர விதானத்தின் உடல் நிறம் பசுமையாகவும், அகலமான தலைப்புகள் (முன்தானை) சிவந்தும் நாடாவளவிலுள்ள கரைகள் சிவந்தும் அமைந்தது. இது பிற்காலத்திய தென்னிந்திய 'கலம்காரி' துணிகளை ஒத்திருக்கிறது.

முன் மண்டப மேல்நிலையில், மத்தியப் பகுதியைப் பெரும்பாலும் வியாபித்திருக்கும் மைவஸரணத் தாமரைப் பொய்கையின் வடபாலும், தென்பாலும், மற்றும் இரண்டுவகைச் சித்திர விதானங்கள் உள. மண்டபத்தின் தென்சுவரிலுள்ள தேவகோஷ்டத்தில் அமர்ந்திருக்கும் பாரிசுவ நாதர் நிலைக்கு மேலாக, அதற்கு விதானம் போல் மேல்நிலையிலுள்ளது ஒரு தாமரைப் பூந்துகில் விதானம். இது பாதியளவிற்கு சிதைந்து இருப்பினும், எஞ்சிய பகுதியிலிருந்து இதன் முழுத்தோற்றத்தையும் மனதால் அறியக்கூடுகிறது. இந்த பத்மவிதானத்தின் உடல்நிறம் நல்ல சிவப்பு. இதன்மேலாக உடலின் பலவிடங்களில் கருப்பு கோடுகளாலான தாமரைக் கோலங்களும், மூலைகளிலும், கரையின் ஓரங்களிலும், உடலின் கண் சிலவிடங்களிலும், வட்டமான (அல்லது ஓரங்களில் அரை வட்டமான) பச்சைநிறத் தாமரை இலைகளைப் பின்னணியாகக் கொண்டு அதன்மேல் இயற்கையாக அலர்ந்த தாமரைப் பூக்கள், ஸமவஸரண தடாகத்தில் உள்ளவை போலவே, உரிய வண்ணச் சாயல்களில் (colour shades) வரையப்பட்டுள்ளன.

பெரிதாயும், முழுதும் மலர்ந்தும் உள்ள தாமரைப் பூக்கள் இலையின் பச்சைப் பின்னணிமேல் நன்றாக எடுத்துக் காட்டப் பெறுகின்றன.

மண்டபத்தின் வடபுறச்சுவரிலுள்ள தேவகோஷ்டத்தில் அமர்ந்துள்ள ஆகார்யன் சிலைக்கென மேல்நிலையில் விரித்துக் கட்டப்பட்டது போலுள்ள விதானம் மற்றொருவகை. இம்மேற்கட்டியின் சிவப்பு உடல் முழுதும் நெருக்கமாக, கருப்புக் கோடுகள் கொண்டு, வட்ட வட்டமான சிறிய தாமரைக் கோலங்கள் வரையப்பட்டு, எளிமையானதாகக் காண்கிறது.

மண்டப முகப்பில், பந்தியாய் உள்ள இரண்டு நடுத்தூண்களுக்கும், இரு ஓரங்களிலுள்ள பத்திரிப்புத் தூண்களுக்கும் மேலே ஒட்டப்பட்டதாகக் காணும் விட்டத்தின் அடிப்பக்கம், கால்களிடையே மூன்று அங்கணங்களாக வெளிப்படுகிறது. இரண்டு நடுத்தூண்களுக்கும் மேல் காணும் விட்டத்தின் நடு அங்கணம் இருகோடியிலுமுள்ள இரு மகரங்களின் வாயினின்று கிளம்பி, நெளிவு நெளிவாக வளரம் கொடி வளைவுகளில் தாமரை, அல்லி மலர்கள் கொண்ட மகர வாய்ப்பத்ரலனத்த தோரணங்கள் ஆகும். முக்கிய நுழைவாயிலுக்கு இது ஏற்ற அணியாகிறது.

இவ்வாறாக, விட்டத்தின், தென், வடஅங்கண அடிப்பரப்புகள், சிவப்பு உடலும், பலபச்சைத் தாமரைக் கோலங்கள் கொண்டதுமான விதானங்கள் ஆகும், விட்டத்தின்கண் முன் நீண்டிருக்கும் இறவாரத்தின் கேயோதத்தின், அடிபரப்பு ஐந்து பாகங்களாக வர்ணப் பட்டைகளால் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. தென்கோடி, வடகோடியிலும், நடுவான பாகங்களில் உள்ளவை சாதாரண பூக்கோலங்கள் புனைந்த சித்திரவிதானங்கள். இவை தூண்களிடையான மூன்று அங்கணங்களுக்கு எதிரே அமைவன. பெரிய போதிகை தாங்கிய இருமுகப்புத் தூண்களுக்கு எதிராக, மேற்சொன்ன மூன்ற விதானங்களுக்குமிடையான, இருபகுதிகளில் காணப்படுவது சுருள் சுருளான தோகைகள் பெற்ற இரு பெரிய அன்னங்கள் புனைந்த இரு ஹம்ஸ விதானங்களாகும்.

மற்றும் விட்டத்தின்முன், பின்புறங்கள் பல வர்ணப் பட்டைகளாலும், சதுரமான கோலங்களாலும் அணி செய்யப்பட்டுள்ளன. போதிகைகளின் உருளைக் கழிகள் போன்ற 'தரங்கங்கள்' அவ்வாறே பச்சை, மஞ்சள், சிவப்பு வண்ணங்கள் பூசப்பட்டு, நடுப் பட்டைகள் தாரை அல்லியுடன் கூடிய கொடிச் சித்திரங்கள் கொண்டுள்ளன.

முன்மண்டப முகப்புப் பந்தியிலுள்ள இரண்டு பருத்த நடுத்தூண்களும், இரண்டு கோடிகளிலும் உள்ள இரு பத்திரிப்புத் தூண்களும் தத்தம் மேற்சதுரப் பரப்புகளில், சுதை தீட்டப்பெற்று அதன்மேல் ஓவியங்களும் புனையப்பெற்றிருந்தன. இவ்வாறாக இருதூண்களின் நான்கு நான்கு முகங்கள் கொண்ட மேற் சதுரங்கள், இரு பத்திரிப்புத் தூண்களின் மேல் சதுரங்களில் ஒவ்வொன்றாக இரண்டு முகங்களும், ஆக ஒவ்வொன்றும் சுமார் 3 அடிக்கு 21/2 அடி சம பரப்புள்ள பத்து முகங்கள் படிமச் சித்திரங்கள் (Portrait paintings) வரையத் தோதாக இருந்தன. இவற்றில் மூன்றிலும் கூட உருவங்களுடைய உடல்களின் மேற்பாகங்கள் எஞ்சி நிற்க இடுப்புக்குக் கீழான பகுதிகள் அழிந்து போயின.

தென் புறத்தூணின் மேற்சதுரத்தின் முன்புறம் (மேற்கு) காணப்படுவது இங்குள்ள சிறந்த ஓவியங்களில் ஒன்றாகும். இது ஒரு நாட்டிய கணிகையின் அழகிய படமாகும். நிருத்தம் செய்யும் இந்நடிகை தனது இடது புஜத்தை 'கஜஹஸ்த' நிலையில் உடலுக்குக் குறுக்காக வலதுபுறம் தொய்யவிட்டு வலது புஜத்தை மடக்கி உள்ளடக்கி, அகக்கையால் அழகான 'அர்த்தசந்திர' முத்திரையிட்டுக் காட்டுகிறாள். உடல் மங்க நிலைக்கேற்ப தலையை வலதுபுறம் சற்று சாய்த்து, கண்களால் நயனச்சைகை காட்டுகிறாள். இதே போல் வடக்குத்தூணின் மேற்சதுரத்தின் முன்புறத்தில் (மேற்கு) மற்றொரு நாட்டியக்காரியின் சித்திரத்தைக் காண்கிறோம். இவள் நிருத்தத்தில் இடதுபுஜத்தைத் தோள் மட்டத்திற்க சமமாக 'ரேசிதத்தில்' இடதுபுறம் நீட்டி, வலதுபுஜத்தை மடக்கி, உள்ளடக்கி, அகக்கையால் 'மதாகம்' போன்ற முத்திரையிட்டுக் காட்டுகிறாள். உடல் பங்கத்திற்கேற்ப தலைசாய்வும், கண்ணோட்டமும் எழிலாக அமைந்துள்ளன. இவ்விரு நடிகைகளும் இடையில் நாட்டியக் கச்சணிந்து, மேலாக்கோ, மாராக்கோ (குசபந்தமோ) அணியாது பல அணிகலன்களை பெறப்பூண்டுள்ளனர். வளையல்கள், காப்புகள், முழங்கைக்கு மேல் கடகம், கழுத்தில் பலவித முத்து மணியாரங்கள், மாலைகள், காதுகளில் வளையல் கள், ஓலை, இருவருக்கும் இருவிதமாய் அமைந்த கூந்தல் கொண்டைகளில் தாழை மடல்கள், சுட்டி, பிறை ஆபரணங்க துலங்க ஆடுகின்றனர். பொன்னிறமான மேனியின் அழகு, குறுகிய இடை உடலின் வடிவும் ஆடும் பாங்கும், சர்ப்பங்களைப் போல் துவண்டு நெளியும் கரங்கள், கண்களில் வீசும் ஒளி, ஆடலுக்கேற்ற கண்ணோட்டம்–யாவும் ஒருங்கு சேர்ந்து ஜீவனலை ததும்பும் இவ்விரு சித்திரங்கள், காவியங்களில் அப்ஸரஸ் என்று வர்ணிக்கப்படும் தேவ கன்னிகைகளை நினைவூட்டுகின்றன. உயிர்பெற்று

இசைக்கு ஏற்ப இயங்கும் இந்த நடிகைகளின் இடுப்புகளின் கீழுள்ள கால்கள், பாதங்கள் அழிந்து போய்யுள்ளது, அவைகளின் நிலையும், பாதபேதமும் புலப்படாமையால் இவ்விருவரும் நாட்டியத்தில் எந்தெந்த கரணங்களைப்பிடித்து ஆடுகின்றனர் என்பது கூறமுடிய வில்லை.

தென்புறத்தூணின், வடபுற மேற் சதுரப் பரப்பில் காணப்படுவது மற்றொரு படிமச் சித்திரம். இதன்கண் மணிமுடியணிந்து காதுகள் ஒன்றில் மகரக் குழையும், மற்றொன்றில் ஓலையும் தரித்து பல அணிகலன்களும் பூண்ட அரசன் போலக் காணுவது. இச்சித்திரத்தின் பிர்தான பிருஷன் . அவன் பின்னர், உயரத்தில் சற்றுக் குறைவான அவன் அரசியும், அவளைப்பின் தொடர்ந்தவாறு இருவரும் கோயில் கருவறையை நோக்கிச் செல்வதுபோல் உள்ளது. பெண் உருவம் மிகவும் அழிந்து போன நிலையிலும் அது ஒரு கட்டழகியின் உருவமானதே என்று விளங்குகிறது. அவள் கூந்தல் 'தம்மில்ல' மாகக் கொண்டையிடப்பட்டிருக்கிறது. இவர் இருவருக்கும் முன்னே இவர்களை அழைத்துச் செல்வது போல, சிவப்பு நிறமான ஒருவர் உருவம் மிக அழிந்த நிலையில் உள்ளது. இவர்களுக்குப் பின்னணியாக மேல்நிலை மூலையில் விமானம் போன்ற ஒரு சிவிகை காட்டப்பட்டுள்ளது. மேலே குறித்த அவநீபசேகர ஸ்ரீவல்லப பாண்டியன் காலத்து மதிரை ஆசிரியனுடைய கல்வெட்டின் ஆதாரங்கொண்டு, இவ்வரசன் படம், அந்தப் பாண்டியனுடையதேயாக கூடுமேமல்லாது முன்னர் ஆராய்ச்சியாளர் குறிப்பிட்ட இந்திரன், அர்த்தநாரிசிவன், மஹேந்திர பல்லவன் படிமங்களாகா என்றே துணியலாம்.

சேதனம் (ஜீவகளை –Vivanty) ஸத்ருச்யம் (இயற்கையை ஒத்திருத்தல்– realism) பிரமானம் (அங்கங்களின் பாந்தமான அளவை விகுதி அல்லது 'மான்' அளவுப் பொருத்தம் (Proportion and moulding) பாவம் (அகநிலை) லாவண்பயம் (எழில்) ஆன பல சித்திர லக்ஷணங்கள் அமைந்தவையே உயர் கலையாகுமென்றால், இக்குணங்கள் யாவும் பொருந்திய பல இயற்கைப் பிராணிகளையும், மனித சித்திரங்களையும் கற்பித்து இக்கோயிலின்கண் ஓவியந்தீட்டிய கலைஞர்கள், மணிமேகலை கூறும் 'வரம்தர எழுதிய ஓவியமாக்களே' யாவர், இயற்கை ஓவியங்கள் தீட்டுவதில், எவ்வளவு கைதேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்களோ அவ்வளவு திறனை மரபு, ஐதீக, குறியீட்டு (traditional convenient symbol) சித்திரங்கள் வரைவதிலும் இவ்வோவியர்கள் வல்லுநர்களாக இருந்தமைக்கு இங்குள்ள ஓவியங்களே சான்று பகரும்.

சித்தன்னவாசல் குடைதளியிற்போலவே, திருமெய்யம் சத்யகிரீச்வரர் குடைதளி மண்டபத்தின் மேல்நிலையில் இக்கட்டுரையாளர் தொல்பொருளியல் ரஸாயண ஆராய்ச்சியாளரான டாக்டர் எஸ். பரமசிவன் உதவி கொண்டு 40 ஆண்டுகளுக்கு முன் சுத்தம் செய்து பார்த்ததில் பழைய விதான சித்திரத்தின் பகுதிகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. இது பூக்கோலங்கள் கொண்ட விதான வகையாகும்.

திருநெல்வேலி மாவட்டம், திருமலாபுரத்துக் குடைதளியின் மேல்நிலையில் காணப்பட்ட விதானச் சித்திரச் சிதைவுகள் பற்றி யாவரும் அறிந்ததே. இதில் பறவைகள் மற்றும் தேவகணங்களின் உருவங்கள் சிதைந்து காணப்பட்டுள்ளன.

இன்னும் தெற்கே தமிழ் நாட்டின் தென்கோடியில் உள்ள திருநந்தி கரை குடைதளியில், மண்டபத்தின் மேல் நிலை விதான சித்திரங்களும் நமக்கு அறிமுகமானதே. இதுவும் திருநந்திக் கரை குடைதளியும் முதலில் சமணக் கோயில்களாக இருந்து பின்னர் இலிங்க ப்ரதிஷ்டை செய்யப்பட்ட சிவாலயமாக மாறியவை எனப் புலப்படும்.

தமிழ் நாட்டுப் பண்டைய ஓவியங்களைப் பற்றிய இக்கட்டுரையை முடிக்குமுன் மீண்டும் பல்லவர்களின் நாடான தொண்டை மண்டலத்திற்கு திரும்பி, ஒரு வகையில் எல்லைக்கோடுகளெனக் (border line cases) கருதக்கூடும் இரண்டு ஓவியங்களைப் பற்றி சில கூறுவோம்.

வடஆற்காடு மாவட்டம் ஆர்மா மலையின் மீது ஒரு பெரிய பாழி அல்லது இயற்கைக் குகை இருக்கிறது. இதன்முன் சுவரெழுப்புப்பெற்று இடையில் தடுப்புச் சுவர்கள் கட்டியமைத்து வரிசையாகவுள்ள மூன்று கோயில் கருவறைகளாக நிருவப்பட்டு, அதன்கண் சித்திரங்களும் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இங்கு காணப்பட்ட கற்சிற்பச் சிதைவுகளின் இலக்ஷணங்களைக் கொண்டும் தமிழ் எழுத்துக் கலந்த வட்டெழுத்துக் கல்வெட்டினைக் கெண்டும் இக்குகை தளி இராஷ்டிர கூடம்—கங்கர் பாணியிலான ஒரு சமணக் கோயில் என்பது தெளிவாகும். இங்கு காணப்படும் சிதைவுற்ற சித்திர விதானத்தின்கண் இனம்கண்டு கொள்ளக் கூடியவை பல உள. பலவித வாகனங்களில் ஏறியுள்ள தம்பதிகள், ஹம்சம், தாமரை இலைப் பின்னணியில் தாமரை மலர்கள், மற்றும் ஒரு அரசனின் உருவப்படம், போன்றவை குறிக்கலாம். முக்கியமாக, இவை ஊர்திகளில் ஏறிவரும் தம்பதிகள் நீங்கலாக, சித்தன்ன

வாசல் தாமரைத் தடாக விதானத்தை நினைவுகூறும் வகையில் உள்ளன. ஒரு தம்பதி உருவம் ஆட்டுகிடாவின் மீதேறியுள்ளது. அதில் முன்னுள்ள ஆண் உருவம் ஒரு கையில் மூக்கணாங் கயிற்றை (reins)ப் பிடித்திருக்க மற்ற கையை உயர்த்தி ஸ்தவ (போற்றித் தொழில்) முத்திரை காட்டும். பின்னமர்ந்த பெண் உருவம் இடதுகைகளை 'கடிஹஸ்த' மாக இடுப்பில் வைத்து வலதுகையால் அதே ஸ்தவ (போற்றி) முத்திரை காட்டும். இது கொண்டு, அஷ்டதிக் பாலகர்களில், கிழக்கு மூலைக்குரிய அக்னிதேவனும், அவன் தேவியும், அவர் தம் ஊர்தியான ஆட்டுகிடாவின்மேல் உள்ளனர் என்பது தெளிவுபடுகிறது. தென்கிழக்கிலுள்ள அக்னி தம்பதிகளைப்போல் தெற்கில் காணப்படுவது ஒரு எருமைக்கடாவின் பின்பகுதியும் அதன்மீது ஆணும், பெண்ணும் அக்னி தேவன், தேவி காட்டப்பட்டுள்ள அதே பாங்கில் காட்டப்பட்டுள்ளனர். இது இயமனும், அவன் தேவியும், எனக் கூறத் தேவையில்லை, இது கொண்டு இங்கு எட்டு திக்பாலர்களும், தத்தம் தேவியர்களுடன் தங்களுக்கு உரிய ஊர்திகளின் மேல் உரிய திக்குகளில் வரையப்பட்டிருந்தது புலனாகும், மேல்நிலை விதானத்தில், திக்பாலர், சிற்பம், அல்லது சித்திரம் அமைத்துக் காட்டுவது மேலைச் சளுக்கியர், இராஷ்டிரகூடர், கங்கர், பேசளர் மற்றும் வடநாட்டுப் பகுதிகளில் காணப்பட விசேஷமரபாகும், சமகால (7–9ம் நூற்றாண்டுகளில்) பல்லவர், பாண்டியர் நாட்டு ஆக்கங்களில் இது விதானத்தில் காணப்படுவதில்லை யாதலால் இந்த எல்லைப் பிரதேசத்தில் காணப்படும் இந்த விசேஷம் இராஷ்டிரக் கூடர், கங்கர் மரபுகளின் தாக்கமெனக் கொள்ளலாம். மற்றபடி, ஹம்சம், தாமரை இலைப் பின்னணியில் அலர்ந்த தாமரை, அரசன் படிமச் சித்திரம் யாவும் ஒரு புறம் சித்தன்னவாசல் தொடர்பையும், மறுபுறம் தக்காணத்து எல்லோரா, இந்திரசபைக் குடைதளிச் சித்திரங்களின் தொடர்பு கொண்டது எனலாம். சித்தன்னவாசல் அரசன் படிமச் சித்திரம் (Portrait) பாண்டிய அரசனைக் குறிக்கலாம் என்று நாம் கொண்டது போல இங்குள்ள அதே வகையான அரசன் சித்திரத்தை இராஷ்டிரக்கூட மன்னனின் சித்திரம் எனக் கொள்ளலாம். ஆயினும் இச்சித்திரங்கள், காலத்தாலும், பாணியிலும் சித்தன்னவாசல் சித்திரங்களை நெருங்கியுள்ளன என்றும் கூறலாம்.

வடஆற்காடு மாவட்டம், திராக்கோல் என்றவிடத்திலும் இவ்வாறாக ஒரு இயற்கைப் பாழி சமணர் கோயிலாக அமைக்கப்பட்டு இருந்ததும், அதில் உருத்தெரியாத சித்திரச் சிதைவுகளும் காணப்பட்டன என்பதை ஈண்டு கூறலாம்.

மீண்டும் அதே வடஆற்காடு மாவட்டத்திலுள்ள திருமலை ஜைனர் கோயிலும் அடிக்காலத்தில் இயற்கைப்பாழியாக இருந்து, பின்னர் பல இட்டிகை, கல் கட்டுமானங்களால் வளர்ந்து பெருகிற்று. இதன்கண் உள்ள சித்திரங்களில் பழமையானவை நாம் சிந்தனைக்கு எடுத்துக் கொண்ட காலவரம்பிற்குட்படும் பிற்காலப் பல்லவர் ஆட்சியில் தொடங்கிய இக்கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டுச் செய்திகளினின்றும் இங்கு இராஷ்டிரக்கூடர் மரபுகளின் தாக்கம் விளக்கமாகிறது.

ஆக, அரசு மரபுப் பெயர்களை அடைமொழியாக்கி ஒருகாலக் கலையைப் பெயரிடுவதையோ, ஒரு பிரதேசத்தின் அல்லது சமகால ஆட்சி அரசியல் மாறுதல்களையும் தொடர்புகளையும் கருத்தில் கொள்வதையோ சற்ற விலக்கி வைத்து தமிழ்நாடு முழுவதும் ஒரே பிரதேசமாக மனதில் கொண்டு அதன் கலை வளர்ச்சியில் அடிப்படையான ஒரே மரபும், பண்பும் பெற்றுப் பரிணமித்தது என்ற நோக்கில் பார்ப்போம். அப்படிப் பார்க்கும்பொழுது சங்க காலத்திற்குப்பின், ஏழு முதல் பத்தாம் நூற்றாண்டுகளுக்கு இடைப்பட்ட காலவரம்பில் கிடைத்துள்ள உதாரணங்களை தஞ்சைக் கோயில் சோழர் சுவரோவியங்களை இணைக்கும் வகையில் இடையறாத ஒரு சங்கிலித் தொடர்போல நமக்கு கிடைத்துள்ளது ஒரு அரிய வாய்ப்பாகும். பனமலைச் சித்திரங்கள் 7ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் காஞ்சி கைலாசநாதர் சித்திரங்கள் 8ஆம் நூற்றாண்டுக்கும், சித்தன்னவாசல் 9ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் உரித்தாவதால், இதற்கிடையே மற்ற சித்திரங்களைத் தக்கவாறு அமைத்துக் கொள்ளுதல் கூடும். இவற்றைத் தொடர்ந்து சோழர் கால சித்திரங்களாகிய நார்த்தாமலை விஜயாலய சோளீச்வரம், தஞ்சை பெரிய கோயில் சித்திரங்கள் அமைவன.

இச்சித்திரங்கள் இயற்றுவதில் கையாளப்பட்டுள்ள செய்முறை (technique), எல்லாவற்றிலும் ஒன்றபோல சுண்ணாம்பு உபகரண (lime medium) முறையாகும். இது இருவகையாக செய்யப்படும்; சுவரில், சுண்ணாம்பு வெள்ளையடித்து அது உலருமுன் ஈரமான பக்குவத்திலேயே வண்ணங்களால் வரைவதாக ஃப்ரெஸ்கோபோறோ (Fresco-buore) என்றும், மேல்பூச்சு உலர்ந்தும்கூட, வண்ணங்களைத் தெளிவான சுண்ணாம்பு நீரில் (clear lime water) கலந்து கொண்டு வரைவதான ஃப்ரெஸ்கோ ஸெக்கோ (Fresco-secco) என்றம் பயிலப்படுவது, ஆக இரு செய்முறைகள். இவ்வாறான முறைகளால் இயற்றப்பட்ட ஓவியங்கள் யாவற்றிலும் கனிஜங்கள் அல்லது பூமி தாதுப் பொருள்களான (Mineral) வண்ணக்காவிகளும், கற்களுமே, அந்தந்த

வண்ணம் தரப் பயன்படுத்தப்பட்டன. கருப்பு வண்ணம் ஒன்றிற்கே கரி (charcoal) போன்ற உயிரின தாது (Organic pigment) மிக அருகிப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த செய்முறையும் செய் நுணுக்கமும் தமிழ் நாட்டு ஓவிய வினைஞருக்கு சங்ககாலம் தொட்டு நாம் விமர்சனத்திற்கு எடுத்துக் கொண்டுள்ள காலம் வரை, ஏன் அதற்குப் பிற்காலங்களிலும் கூட பழகிப் பயிலப்பட்டு வந்தது என்பது தெளிவு. இதற்கு உதாரணமாக,

எவ்வகை உயிர்களும் உவமம் காட்டி
வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தகர் இயற்றிய
கண்கவர் ஓவியம் . . . . . .

என்ற மணிமேகலை (3, 129–31) வரிகளைக் காட்டலாம்.

கட்டுரையின் நிறைவாக, இவ்வாறான சுண்ணாம்பு உபகரண (Lime medium) முறை சுருக்கமாக விளக்கப்படலாம். சமனல்லாத, சொரசொரப்பான, செங்கல் சுவர், அல்லது பருமட்டமாகப் பொளியப்பட்ட கல்பரப்பு (carrier) ஆகியவற்றின் மேல் சுண்ணாம்பும் மணலும் சேர்ந்தரைத்த கலவைப் பூச்சு அப்ப, கீழுள்ள பருமட்டமான பரப்புடன் பூச்சு உறுதியாக ஒட்டிக் கொள்வதுடன், ஓவியம் தீட்டத்தக்க சமனான பரப்பை அளிக்கவல்லதாகும். அடிப்பூச்சு அல்லது தாங்குபூச்சான (ground) எனப்படும் இப்பூச்சு 3 மி.மீட்டர் முதல் 5 மிமீ வரை கீழுள்ள சுவர்ப்பரப்பின் மேடு பள்ளங்களுக்குத் தக்கவாறு கனத்தில் அமையும். இதற்கென, நீரில் இறுகும் தன்மையுள்ள சுண்ணாம்பு (hydraulic lime) வகைகளே பயன்படுத்தப்படும். இந்த அடிப்பூச்சின் மேல் அதே நல்ல சுண்ண வெள்ளையடித்து, அது உலருமுன், கனிஜ வண்ணங்களாலான நீர்க் கலவைகளைத் தூரிகை தோய்த்து கோடுகளும் (ரேகைகளும்) உள்பூச்சுகளும் (full leg - body colour) வேகமாகத் தீட்டப்படும். உட்பூச்சின்றி வெளிக்கோடுகளாலேயே வரைந்து காட்டப்பட்ட ரேகாசித்திரம் புனையா ஓவியம் என்றும், முழுதும் வண்ணமயமான வர்ண சித்திரத்தை, புனைந்த ஓவியம், வண்ண ஓவியம் என நம் பழந்தமிழ் நூல்கள் குறிக்கும். வேகமாகவும் செயல்படவேண்டிய இம்முறையன்றி சந்துந்தானமாக, பெரிய, படர்ந்த பரப்புகளில் ஓவியம் தீட்ட வேண்டுமாயின், வேண்டிய கனிஜ வண்ணப் பொடிகளைத் தெள்ளிய சுண்ணாம்பு நீதில் (ஈதுகாளவாயில் சுட்ட சுண்ணாம்புக் கல்லில், தண்ணீர் விட்டு நீர்க்கும்போது, தெளிந்து கிடைக்கும் காலிசியம் ஹைறட்ராக்சைட் (Calcium hydroxide) என்ற காரம் (alkalic) குழைத்துக் கொண்டு தூரிகை தோய்த்து எழுதுவதும் பூசுவதும் இயலும்.

இவ்விரண்டு முறைகளுக்கும் பொதுவான விசேஷம்யாதெனில், ஈரப்பூச்சிலும், சுண்ண நீரிலும் (lime water) உள்ள காரம் ஆன கால்சியம் (hydroxide) காற்றிலுள்ள கரியமிலவாயுவுடன் கொள்ளும் இரசாயனச் சேர்க்கையால் (chemical combination) கால்சைட் (Calcite) என்ற சுண்ணாம்பு (கால்சியம் கார்பனேட் – Calcium Carbonate) ஆகிறது. இந்த கால்சைட் ஒளி ஊடுருவும் (transparent) மெல்லிய கண்ணாடிபோல் சித்திரத்தின் வண்ணங்கள்மேல் படர்ந்து அழியாது நிற்பதால், வண்ணங்களுக்கு ஒருதக்க பாதுகாப்பாகிறது. மேலும் ஈரச் சாந்தில் தீட்டப்பட்ட வண்ணங்கள், பூச்சினூடே ஓரளவு ஊறிச் சார்வதால், இத்தகைய சுண்ணாம்பு உபகரண முறை (lime medium technique) சிறந்ததாகவும் நெடுங்காலம், நீர் பட்டாலும் அழியாது நிற்கும் தன்மை பெருகிறது. இந்த முறையில் வண்ணங்களுடன், எவ்விதமான – கோந்து, வச்சிரம், முட்டை வெள்ளை போன்ற பசைப் பொருள்கள் வண்ணங்களை ஒட்டவைக்கவெனக் கலக்கப்படுவதில்லை என்பது விசேஷம். ஆயினும் டெம்பிரா என்ற பசைச் சித்திரம் செய்முறையில் இவ்வாறு பசைகளுடன் சேர்த்துக் குழைத்த கனிஜ் அல்லது தாவர விலங்கு தாது வண்ணங்களை உயர்ந்த சுண்ணாம்புப் பூச்சின் மேல் பூசுவதும் எழுதுவதுமான செய்முறையாகும், இது ஓவியர்களால் நிதானமாகச் செய்யக்கூடியதேயாயினும் ஃப்ரெஸ்கோ முறைபோல், பிடிப்புள்ளதாகவும், நீரினால் எளிதில் அழியாததாகவும், நீடித்ததாகவும் இருப்பதல்ல எனின் ஒட்டவைக்கும் பசை நீரில் கரைந்துபோய் வண்ணங்களின் மிடிப்பு விட்டுப்போவதுடன் தாவர, விலங்கு தாதுச் சாயங்கள் வெய்யலிலும், வெளிச்சத்திலும் வெகுத்து மங்கியும் போகும்.

இம்முறைகளின் நுணுக்கங்களை மனதில் கொண்டு சிந்திப்போமானால் புகார் நகரத்து மாளிகைகளின் வெளிச்சுவர்களில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள், வீதியில் ஓயாது ஓடும் தேர்க்கால்கள் எழுப்பிய தூசிபடியப்பெற்று, புழுதியால் தன்னையே குளித்துக்கொண்டு நிற்கும் யானைகளை நிகர்த்தன என்று சங்கச் செய்யுள் கூறும் உவமத்தின் பொருள் விளங்கும். சுவர்களின் மீதான வெண்சுதை விளக்கத்து தீதகர் இயற்றிய இக்கண் சுவர் ஓவியங்கள் சுண்ண உபகரணமாக (lime medium) செய்முறையிலேயே இயற்றப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அதுவே கதிரவன், ஒளியும் மழையும் தாக்கும் வெளிச்சுவர்களில் நீடித்திருக்கும் மற்றது நீரால் அழிந்தும், ஒளியால் வெளிரியும் போயிருக்கும். ஆக சங்ககாலம் முதல் கையாளப்பட்ட முறை சுண்ண உபகரண (lime medium technique) முறை ஆகும்.

இரசாயன ஆராய்ச்சி மூலம், இந்த ஓவியங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட வண்ணங்கள் வெள்ளைக்கு சுண்ணாம்பு, பலநிறக் காவிக்கட்டிகள், (சிவப்பு, கிச்சிலி, மஞ்சள்) பச்சைக் கட்டி (terre verte) ஆவன. கருப்புக்கான கரித்தூள் வகை, நீருடன் ஒட்டிச் சேரதாகையால் ஓரளவு பசை சேர்க்கப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டது. பிற்காலத்தில் சோழர், விஜய நகர அரசர், நாயக்கர் காலங்களிலும் இந்த சுண்ண உபகரண செய்முறையே பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்ட முறையாகும்.

7. தமிழ் இலக்கியத்தில் ஓவியக்கலை

– மு. அருணாசலம்

அருங்கலைகள் ஐந்து. ஓவியம், சிற்பம், நடனம், இசை, கவிதை; இவற்றுள் முதல் கலை ஓவியம். தமிழில் ஓவியத்துக்கான இலக்கண நூல் இருந்ததாக சிலப்பதிகார உரையில் அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் அந்த நூல் இப்போது கிடைக்கவில்லை. பல கலைகளில் மிகுந்த உன்னத நிலை பெற்றிருந்த தமிழ் நாட்டில் ஓவியமும் உயர்ந்த நிலையில் விளக்கம் பெற்று இருந்தது. அதற்கு நூல் இருந்தமையும், கொள்ளத்தக்கதே. சிறப்புடைய நூல்கள் 'செந்நூல்' என்ற பெயர் பெறும். ஓவிய நூலும் "ஓவியச் செந்நூல்" என்று பெயர் பெற்றது என்று மணிமேகலையால் அறிகிறோம். நாடகம் வல்ல பெண் ஆகிய மாதவி தவம்புரிதல் நாணுடைத்து என்ற சொல்ல வந்த அவளுடைய தாய்,

"நாடக மகளிர்க்கு நன்கணம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரை நூற் கிடக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை"

என்று குறிப்பிடுகிறார். எனவே, இங்கு நாடகம் வல்ல பெண் ஓவியச் செந்நூலையும் நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும் என்று நன்கு தெரிகிறது. ஓவிய நூலுள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் என்னும் விகற்பங்கள் பல உள என்பது அடியார்க்குநல்லார் கூற்று.

ஆனால், ஓவியத்தைப் பாதுகாத்தல் கடினம். பண்டைக்காலத்தில் ஓவியங்கள் கிழியில் எழுதப்பட்டிருந்தன. சில நூற்றாண்டுகளே இவற்றை பேணி வைக்க முடியும். காலகதியில் இவை தாமே சிதைகின்றன. சுவரை வைத்து அல்லவா சித்திரம் எழுத வேண்டும்? என்ற பழமொழி சுவரில் எழுதும் சித்திரங்களைக் குறிப்பிடுகிறது. அரசியல் மாறுதல்களால்

கோட்டைகளும், மாளிகைகளும் அழிவடையும் போது சித்திரங்களும் அழிவடைகின்றன. அவற்றைப் பற்றி எதுவுமே பிற்காலத்தார் தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை.

இசையும் இது போன்றதே. சங்க நூலாகிய பரிபாடல் இருபத்து நான்கு இசைப் பாடல்களைத் தருகின்றது. பாடல் செய்தவர் பெயர். அதற்கு, உரிய யாழ் அல்லது இசை, இசை வகுத்தார் பெயர் ஆகியன 20 பாடல்களுக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆனால், அவற்றைப் பாடும் முறை இன்று வரை தெரியவில்லை. பாடுபவர் யாரும் இல்லை. பாடுகின்ற மரபு போய்விட்டது.

ஓவியமும் இதை ஒத்ததே. ஆயினும் தமிழ் இலக்கியத்தில் ஓவியத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் பல உள்ளன. அவற்றிலிருந்து சுவையான பல செய்திகளை நாம் அறிகிறோம்.

அகத்துறைப் பாடல்களில் தலைவியின் காதலைப் பெற்று அவளை மணம் புரியப் பெறாத தலைவன் அவளுடைய உருவத்தை ஓவியத்தில் எழுதி அதைக் கையில் ஏந்திக் கொண்டு "பனைமா ஊர்கிறேன்" (பனங்கருக்கினால் செய்த குதிரையில் ஏறுகிறேன்) என்று சொல்கிறான். "அவளைத் தனக்கு மணம் செய்விக்காவிட்டால் தான் பனைமா ஊர்ந்து உயிர் துறப்பது நிச்சயம்" என்று தலைவி வீட்டாருக்கு அறிவிக்கிறான். இது 'மடலேறுதல்' என்ற அகத்துறையாகும். சங்க நூல் தொடங்கி பிற்காலக் கோவை, கலம்பகம் முதலியவற்றுள்ளும் இந்தத்துறை சிறப்பாகச் சொல்லப்படும்.

மேற்காட்டிய துறையில் தலைவன் தலைவியின் படத்தை எழுதும் செய்தி சொல்லப்பட்டது. தலைவன் என்றால் பாங்கன் எப்போதும் உடன் இருக்கிறான். அவனுடைய காதல் நிகழ்ச்சிகளுக்கெல்லாம், இவன் துணை யாவதுடன் கூட, சமயம் நேர்ந்த போது அவனை இடித்துரைக்கும் உரிமையும் நெருக்கமும் பெற்றிருக்கிறான். இவன் படம் எழுத முற்பட்ட தலைவனை நோக்கி அவளுடைய உருவங்களை எல்லாம் எழுத முடியுமாயினும் அவளுடைய சொல்லையும், நடையையும் எவ்வாறு எழுதுவாய்? என்று கேட்பதாக, ஒரு துறை உள்ளது. இது 'எழுதல் அரிதென ஏந்தலை விலக்கல்' என்று பெயர் பெறும். இவ்வாறு படம் எழுதுதல் என்பது இலக்கியத்துறையில் பெரிதும் வழக்கிலிருந்த ஒரு நிகழ்ச்சி என்று கொள்ளத் தடை இல்லை.

அன்றியும், அக்காலத்தில் கோயில்களிலும், அரண்மனைகளிலும், பல ஓவியச் சாலைகள் இருந்தன. காலந்தோறும் இருந்து வந்திருக்கின்றன. விழாக் காலங்களில் பொது மக்களும், மற்றோரும் இவற்றை சென்று கண்டு களித்து வந்திருக்கின்றனர்.

திருப்பரங்குன்றம் முருகன் கோயிலில் இத்தகைய ஓவியச் சாலை ஒன்று இருந்தது. அங்கு வழிபட வந்த மக்கள் அச்சாலையுட் சென்று அங்கிருந்த இச்சித்திரங்களைக் கண்டு ஒருவருக்கொருவர் காட்டிக் களிக்கின்றனர். ஒருபுறம் ஒரு சித்திரத்தில் துருவச் சக்கரம் எழுதி அதைச் சூழ்ந்து வரும் சூரியனையும் அவனைச் சூழ்ந்து வரும் கிரகங்களின் நிலைமையையும் காட்டப்பட்டுள்ளது (பரிபாடல், பாடல் 193 கடி 46 – 47).

என்றாழ் உறவரும் இரு சுடர் நேமி
ஒன்றிய சுடர் நிலை உள்படு வோரும்

என்ற வரிகளைக் காண்க. 'நாண மீன்களையும் தாரகைகளையுமுடைய சுடர்ச் சக்கரத்தைப் பொருந்திய ஆதித்தன் முதலாக வரும் கோள்களது நிலைமையை எழுதியவாற்றான் அறிவோரும்' என்பது பரிமேலழகர் உரை. அடுத்த படம் இரதி மன்மதனைப் பற்றியது. சில மகளிர் இவர் யாவர்? என்று கேட்க கணவன்மார் விடை கூறுகின்றார்கள்.

இரதி காமன் இவள் இவன் எனா ஆ
விரகியர் வினவ வினா இறுப்போரும்

அடுத்த சித்திரம் மிகவும் சிறப்பானது. இது அகலிகையின் வரலாற்றை விளக்கிக் காட்டுகிறது. "இது இந்திரன் படம், பூனையாக ஒட முயல்கிறான் இவள் அகலிகை, இவள் கௌதம முனிவனுடைய கோபமிகுதியினால் கல்லுரு எய்தியவாறு இது" என்று கூறுகிறார்கள். இவ்வாறு பல பல படங்கள் அமைந்த மண்டபங்களில் சிலர் காட்டச் சிலர் அறிந்து கொள்தான நிலைமை அங்கிருந்தது.

இந்திரன் பூசை இவள் அகலிகை, இவன்
சென்ற கவுதமன் சினனுறக் கல்லுரு
ஒன்றிய படியிது என் றுரைசெய் வோரும்
இன்ன பலபல எழுத்துநிலை மண்டபம்
துன்னுநர் சுட்டவுஞ் சுட்டறி வுறுத்தவும்.

இவற்றுள் முதல்படம் சூரிய மண்டலத்தின் சுழற்சி. இரண்டாவது உருவ அமைப்பு. மூன்றாவது ஒரு சரித்திர வரலாறு. இவற்றால் கோயில்களில் அமைக்கப்பெற்றிருந்த சித்திரங்களில் பொருள் யாது என்று நாம் அறிகிறோம். அகலிகை வரலாறு இராமாயணத்தில் வரும் பகுதி. இது முருகன்கோயிலில் அமைந்துள்ளமையால், இக்கதைகள் எல்லாம் மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்து இருந்தன என்றும், தெரிந்த புராண வரலாற்றை ஓவியன் தன் கைத் திறமை விளங்கும்படியாக எழுதிக் காட்டுகிறான் என்றும் நாம் கருதலாம். தெரியாத ஒரு செய்தியை அல்லது ஒரு கற்பனைக் காட்சியைச் சித்திரிப்பதைவிட, நன்கு தெரிந்த ஒரு கதையைச் சித்திரித்தால் மக்கள் ஓவியனுடைய கலைத்திறமையை நன்கு பாராட்ட முடியும் என்பது ஓவியன் கருத்து. இது இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் எழுதப்பட்ட ஒரு சித்திரத்தைப் பற்றிய செய்தி பாடலாசிரியர் தற்செயலாக இதை நமக்கு காட்டுகிறார். இதுபோலப் பின்னும் பல இருந்திருக்கும், அவற்றை நாம் அறிய வழிஇல்லை.

பரிபாடலுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் இருந்த சித்திர மாடங்களைப் பற்றியும் அறிகிறோம். ஒரு பாண்டியன் சித்திரச் சாலையில் சென்று கண்டுகளிக்கும் நேரத்தில் உயிர் துறக்க நேர்ந்தது. அவனைச் சாத்தனார் என்ற புலவர் "சித்திரமாடத்துத் துஞ்சிய பாண்டியன்" என்று குறிப்பிடுகிறார். அவனுடைய இயற்பெயர் தெரியவில்லை.

பிரிட்டிஷ் அரசருக்குரிய அரண்மனைகளில் பளிங்குமாளிகை என்பது ஒன்று. அதுபோல, பண்டைப் புகார் நகரத்தில் ஒரு பளிங்கறை இருந்ததாக மணிமேகலை என்ற காவியம் கூறுகிறது. தன்னைக் காதலித்த உதயகுமாரன் என்ற அரசகுமாரனிடமிருந்து தப்பவேண்டி மணிமேகலை இப்பளிங்கறையினுள் புகுந்து ஒளிந்து கொள்கிறாள். உட்புக முடியாது வெளிப்புறமாகத் தேடி வந்த அவள், அவன் உருவத்தைப் பளிங்குமூலமாகக் கண்டு, இது வெறும் சித்திரம் என்று எண்ணிக்கொண்டு அப்பாற் சென்று விடுகிறான்.

மணிமேகலை தரும் மற்றொரு செய்தியும் சிறப்பானது. அக்காலத்தில் வீட்டின் வெளிப்புறச் சுவர்களில் இடத்தைச் சும்மாவிடாமல் தேவர் முதல் பிராணிகள் வரை வெண் சுண்ணாம்பின் மேல் பல வர்ணச் சித்திரங்களை எழுதி வைத்திருந்தார்கள். விழாக் காலங்களில் நகருக்கு வந்து வீதி வழியே செல்கின்ற மக்கள் இவற்றைக் கண்டு களிக்க வேண்டும்

என்ற எண்ணம். வீடுகளே சித்திரங்களாகக் காட்சி தந்தன என்று பல பாடல்கள் சொல்கின்றன. இதன் பொருள், வீடுகள் அழகாகச் செய்யப்பட்டிருந்தன என்பது மட்டுமின்றி, சுவர்களில் முற்கூறியபடி ஓவியம் தீட்டப்பட்டிருந்தது என்பதுமாகும்.

பெருங்கதை ஓர் ஓவியச் சாலையைக் காட்டுகிறது. அந்து ஓவியச் சாலையில் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தன. திருமாலை மூன்று நிலைகளில் நீர்வாழ்வனவாகிய மச்சம், கூர்மம், பிராணிகளாகிய வராகம், நரசிம்மம், மனித வடிவங்களாகிய பிற ஆறு, இப்படங்கள் காட்டி இருந்தன.

இன்னும் சிறிது காலம் சென்று பல்லவர் காலத்துக்கு வந்தால் அங்கு சுவரில் எழுதிய வண்ண ஓவியங்களை இன்றும் சிறப்பாகக் காண்கிறோம். பல்லவருடைய சமகாலத்திய அஜந்தா ஓவியங்கள் தமிழ் நாட்டு ஓவியர்களால் தீட்டப்பட்டவை. இவைபோல இலங்கையில் சிகிரியா என்ற இடத்திலுள்ள ஓவியங்களும் தமிழ் நாட்டினரின் கை வண்ணமே. அன்றியும் தமிழ் நாட்டில் செங்கல்லாலும் சுண்ணாம்பாலும் கட்டப்பட்டிருந்த சுவர்களின் மேல் சுண்ணாம்புப் பூச்சில் பல வர்ணப்படங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. மிக்க கலைப்பண்பு அமைந்த சிற்பங்களைக் கோயில்களில் அமைத்த மக்கள் மேலே மணிமேகலையில் எடுத்துக் காட்டியபடி சுவர்களிலும் சித்திரம் தீட்டி வைத்திருந்தார்கள் என்பது உறுதி, ஆனால், காலப் போக்கில் செங்கல் கட்டிடங்கள் விழ நேர்ந்து கோச் செங்க சோழ மன்னராலும், 7 ஆம் நூற்றாண்டில் பின்னால் பல்லவ சோழ பாண்டிய மன்னர்களாலும் கற்கோயில்கள் எழுப்பப்பட்ட காலத்தில், சுவர்ச் சித்திரங்கள் தாமே குலைந்துபோயின. ஆயினும் இத்தகைய ஓவியங்களில் சில சித்தன்னவாசல், காஞ்சி கைலாயநாதர் கோயில், தஞ்சைப் பெருங்கோயில் போன்ற இடங்களிலும் சில கோயில் கற்சுவர்களிலும் நின்று நிலவுகின்றன.

நடராசப் பெருமானுக்கு ஐந்து சபைகள் உள்ளன என்பது ஐதீகம். இதற்கு இலக்கியக் குறிப்புகள் பல உள்ளன. இவை முறையே பொன், வெள்ளி, செம்பு, ரத்தினம், சித்திரம் ஆகிய சபைகள். இவை உள்ள இடங்கள் முறையே தில்லை, மதுரை, நெல்வேலி, திருவலங்காடு, திருக்குற்றாலம் ஆகும். திருக்குற்றாலத்தில் நடராசச் சபை கோயிலுக்கு வெளியே தனி மண்டபாக உள்ளது. இங்கு நடராசர் சிலை இல்லை. சுவரில் எழுதப்பட்ட சித்திரமே நடராச மூர்த்தி. இது பல வர்ணச்சித்திரம். சைவ சமயத்தில் சித்திர வழிபாடு இல்லை. ஆயினும் இந்தச் சித்திர சபை ஓர் அபூர்வ விதிவிலக்கு.

சித்திரங்களில் நீலம், பச்சை, கறுப்பு, ஊதா, மஞ்சள், வெண்மை, சிவப்பு, குங்கும நிறம் முதலான பல நிறங்கள் காணப்படும், இவற்றிற்கெல்லாம் மூலிகை வர்ணங்களே பெரும்பாலும் உபயோகப்பட்டன. பிற சரக்குகள் அபூர்வம். சுவரில் சித்திரம் எழுதுவது மிகவும் சிக்கலான வேலை. முதலாவதாக சுவரின் மேல்புறத்தை ஓவியத்தை இழுத்துக்கொள்ள வல்லதாக தயார் செய்துகொள்ளவேண்டும். ஆகவே சுண்ணாம்புப் பூச்ச ஈரமாக இருக்கும்போதே ஓவியம் எழுதிவைக்க வேண்டும். ஓலை ஏடுகளிலும் சித்திரம் உண்டு. இவற்றிற்கென்று வேறு முறைகள்.

பிற அருங்கலைகள் அனைத்தையும்போல் ஓவியக் கலையும் இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்டிருந்தது. கோயில்களிலேயே எல்லாச் சித்திரங்களும் வரையப்பட்டிருந்தன என்பதை மேலே காட்டினோம். கோயில் கும்பாவிஷேகத்தின்போது விமானம் அல்லது மூர்த்தியோலப் படம் எழுதி அந்த விமானம் அல்லது மூர்த்தியின் சக்தியை மந்திர பூர்வமாக இழுத்து அந்தப் படத்தில் பதிப்பார்கள். கும்பாபிஷேகச் சமயத்தில் இவற்றைப் புதுப்பித்த பின்னர் படத்தில் ஏற்றப்பட்டிருந்த சக்தியை மந்திர பூர்வமாக விமானம் அல்லது மூர்த்தியில் கொண்டு போய் சேர்ப்பார்கள். அன்றியும் துவாரப் பாலகர் சிலை இல்லாத கோயில் வாயில்களில் கும்பாபிஷேக சமயம் சித்திரத்தால் துவாரபாலகர் இருபுறமும் அமைப்பார்கள். இவை எல்லாம் கோயில் சடங்குகளில் சித்திரம் பெற்றிருந்த இடத்தைத் தெளிவுறக் காட்டும்.

சித்தன்ன வாயில் சித்திரங்கள் (காலம் எட்டாம் நூற்றாண்டு) மேல் கூரை, சுவர், தூண் போன்ற இடங்களில் காணப்படுகின்றன. இவை நடனமாதர், அரசன் அரசி, தாமரைப் பொய்கை, மலர் எடுக்கும் பக்தர் முதலிய நிலைகளைக் காட்டுகின்றன. காலத்தின் கோலமும், மனிதனுடைய அசட்டையும் அழிவுச் செயலும் இவற்றைப் பெரிதும் பாதித்திருந்தும் கூட இங்கு வர்ணவேலையில் ஓவியனின் கைத்திறனைக் காண முடிகிறது. அளவு, கருத்தின் ஆழம், யதார்த்தத்தைக் காட்டுவதிலும் ஒரு லட்சிய நிலை, பெண்களின் லளிதமான உருவ அமைப்புபோன்ற தன்மைகளைப் பார்த்த நாம் வியக்காமல் இருக்க முடியாது.

அஜந்தா, தஞ்சாவூர் முதலிய இடங்களில் காணும் சித்திரங்களில் உள்ள வர்ணங்களின் புதுப் பொலிவு கலைஞர்களுக்கு இன்றும் பெரும் வியப்பைத் தருகின்றது. ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேலாகியும் கூட இந்த வர்ணங்கள் எதனால் சிறிதும் மங்காமல் இருக்கின்றன என்ற கேள்விக்கு

விடை இல்லை. நம்முடைய மூதாதையர் ரசவாதம் செய்தார்கள். மரணத்தை வெல்லும் பொருட்டுக் காயகற்பகம் தேடினார்கள். இந்த தேட்டத்தில் அவர்கள் வெற்றி பெறாவிட்டாலும் கூட இயற்கையின் பல இரகசியங்களை அவர்கள் உணர்ந்தார்கள். பல மூலிகைகளின் ஆற்றல்கள் அவர்களுக்கு வெளிப்பட்டன. இதிலிருந்து எழுந்ததே சித்த வைத்திய முறை. இக்காலத்தில் நாம் அறியமுடியாத பல மூலிகைகளின் குணங்களையும் ஆற்றல்களையும் அவர்கள் கண்டறிந்தார்கள். சிகிச்சைக்குப் பயன்பெறும் தன்மை ஒன்று, வர்ணம் அமைக்கும் இரகசியம் மற்றொன்றாக இருக்கலாம்.

காஞ்சி கைலாய நாதர்கோயில் சுவர்ச் சித்திரங்கள் கட்டிடத்துக்குப் பயன்படுத்திய கல்லின் குறை பாட்டாலும் பிற்காலத்தில் அறியாமையினால் சுவரை வெள்ளையடித்தினாலும் அழிந்துபோயின. ஆயினும், ஆங்காங்கு காணப்படும் சித்திரப் பகுதிகள் 1300 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட தமிழ் ஓவியருடைய கைத்திறனை நமக்கு இன்றும் உணர்த்துகின்றன.

தமிழ் நாட்டில் ஓவியங்கள் பலவற்றிலும் சமய இலக்கியத்தின் சாயலைக் காண்கிறோம். இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு, தஞ்சை பிரகதீசுவரர் கோயில். இக்கோயிலை, முதலாம் இராஜராஜ சோழன் கி.பி. 1000ஐ அடுத்துக் கட்டி முடித்தான். இவனுடைய பெருமைக்கு எடுத்துக் காட்டாக, இக்கோயிலையும் நம்பியாண்டார் நம்பியைக் கொண்டு மூவர் தேவாரங்களை, வெளிப்படுத்திய நிகழ்ச்சியையும் கூறுவார்கள். ஆனால், அவன் அமைந்திருக்கின்ற ஓவியங்களின் சிறப்பை அறிந்தோர் அரியர். கோயில் விமானத்தின் உட் கூடாக உள்ள பகுதியில் இன்றும் அவன் அமைத்த சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. அப்பெரிய கல்லால் ஆன கூடாக அமைந்த விமானமே ஓர் அற்புத சிருஷ்டி. அதைப் பேச இங்கு இடமில்லை. காலஞ்சென்ற எஸ்.கே. கோவிந்தசாமி என்ற கல்லூரி ஆசிரியர் இந்த ஓவியங்களைத் தற்செயலாகக் கண்டார். பிறகுதான் வெளி உலகத்துக்குத் தெரிந்தன. இவற்றுள் பெரும் பகுதி பெயர்ந்து விழுந்த போதிலும்கூட எஞ்சியுள்ளது சோழர்கால ஓவியருடைய கைத்திறனை நன்கு உணர்த்த வல்லது. பெரும் பகுதி இயற்கைக் காட்சி, பிராணிகள் இதனுள் கலைஞன் பிட்சாடனருடைய பிச்சை எடுக்கும் கோலத்தைப் புகுத்தி இருக்கிறான் தட்சிணாமூர்த்தி வடிவம் தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியே தெரியாது. இங்கு ஓவியர் தேவாரங்களில் வர்ணித்துள்ள பலவகை தட்சிணாமூர்த்தி வடிவங்களைத் தீட்டியிருக்கிறார்கள். தட்சிணாமூர்த்தி என்பது பரமேசுவரனின் பரம குருவடிவம். அவர் தோற்றம் பதினாறு வயது

இளம்பிள்ளை, உபதேசம் கேட்பவர் எல்லாக் கலை ஞானங்களும் கை வரப்பெற்ற நான்கு முனிவர். குரு, வாய் திறந்து பேசவில்லை, மௌனி வலக்கையில் அவர் பிடித்த இன் முத்திரையினால் சீடர்கள் எல்லாச் சந்தேகங்களும் தீர்ந்து பரஞானம் உதிக்கப்பெற்றார்கள். இதை ஆதி சங்கரர் ஓர் அழகிய பாடலால் தெளிவாகச் சொல்லி இருக்கிறார்.

"சித்ரம் வடதரோர் மூலே ங்ருத்தள சிஷ்யா குரூர் யுவா
குரோஸ்து மௌனம் வியாக்யானம் சிஷ்யாஸ்து இன்ன சம்சயாம்"

தஞ்சைப் பெருங்கோயில் கட்டிய இராஜராஜசோழ மன்னன் காலத்திலும் அவன் மகன் இராஜேந்திர சோழ மன்னன் காலத்திலும் கருந்தெர்தி தேவர் சிறந்த ஞானியாய் விளங்கினார். சிலர் இவர் இராஜராஜனுக்கு குரு என்றும் சொல்வார்கள். தஞ்சைக்கோயில் கும்பாவிஷேகத்திலும் கங்கை கொண்ட சோழபுரம் கும்பாவிஷேகத்திலும் இவர் இறைவனைப்போற்றி பதிகங்கள் பாடியிருக்கிறார். இராஜராஜனையும் கருவர்த்தேவனாரையும் சித்திரிக்கும் சித்திரம் ஒன்று இங்கு உள்ளது. இருவரும் தட்சிணாமூர்த்தி சந்நிதியில் பக்தியோடு காணப்படுகின்றனர். மேலும் கருவூர்தேவர் இராஜராஜ மன்னனின் தேவி திரை லோக்கியமாதேவி எடுத்த திருப்பனந்தாளுக்கு அருகிலுள்ள திரைலோக்கிய சுந்தரம் என்ற கோயிலுக்கும் ஒரு பதிகம் பாடியிருக்கிறார். மேலும் சோழ குல முன்னோன் விஜயாலய சோழன் புதல்வனாகிய ஆதித்த சோழன் எடுத்த அவன் பெயரால் அமைந்த கரந்தை ஆதித்தேச்சுவரத்திற்கும் ஒரு பதிகம் பாடியிருக்கிறார். சைவத் திருமுறைகளில் ஒன்பதாவது திருமுறையில் கருவூர்த் தேவருடைய பதிகங்கள் பஞ்சமம், காந்தாரம் என்னும் பண்களில் பத்துப் பதிகங்கள் உள்ளன. திருவிடைமருதூர்ப் பதிகத்தில் நடுநல்யாமத்து எம் பெருமான் பரமகுரு வடிநல் இவர்முன் வந்து இவரை ஆட்கொண்டதாகப் பாடியிருக்கிறார். இவருடைய இலக்கியச் சிறப்பை நன்கு உணர்ந்து ஓவியன் இங்கு குறிப்பிட்ட அரிய சித்திரத்தை வரைந்து இருக்கிறான். இந்த சித்திரங்கள் இன்று எழுதியவைபோல் ஒளியோடு காணப்படுவது அக்காலத்து ஓவியர்கள் உருவ ஓவியம் அமைப்பதில் பெற்றிருந்த பெருந்திறனைக் காட்டுகிறது.

இங்குள்ள சித்திரங்களுக்குச் சிகரம் வைத்தாற்போல் உள்ளது சுந்தரமூர்த்தி நாயனாருடைய வாழ்க்கைச் சரித்திரத்தைக் காட்டும் சித்திரங்கள். இவற்றின் அருமையை நேரில் கண்டே அனுபவிக்க வேண்டும்.

சுந்தரருக்கு ஏற்பாடு செய்து இருந்த திருமணத்தில் சிவபெருமான் ஒரு முதிய பிராமணராக வருகிறார். பெரும் பூசலைக் கிளப்பி, சுந்தரன் தம்முடைய அடிமை என்பதை நிலை நாட்டி, சுந்தரனோடு வெளிப்படுகிறார். இந்தக் காட்சியை இன்று நம் கண்முன் நடப்பது போன்ற யதார்த்த வடிவில் சேக்கிழார் பிற்காலத்தில் இரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்குப் பிறகு தம் பெரிய புராணத்தில் சொற்சித்திரமாக அமைத்து இருக்கிறார். பெரிய புராணத்தை ஒரு முறை படித்துவிட்டு, இந்தச் சித்திரங்களை ஒருவர் பார்ப்பாரானால் இந்தச் சித்திரங்களின் அருமையையும் இவை எவ்வளவு தூரம் சேக்கிழார் தம் காவியத்தில் சித்திரிப்பதற்கு உதவி இருக்கின்றன என்பதையும் நன்கு உணர்வர். கிழப் பிராமணன் ஓலையேட்டை ஆட்டுவது எவ்வளவு பேரதிர்ச்சியையும் வியப்பையும் ஊட்டிற்று என்பதைத் தத்ரூபமாகக் காணலாம். இதுபோன்ற பின்னும் பல நிலைகள். ஒரு மெல்லிய பெருங்கண்ணாடியின் பின்புறத்தில் படம் எழுதுகிறார்கள். இதற்குப் பார்வை முன்புறம் இருந்து, அதற்கேற்றபடி பின்புறம் உருவம் அமைப்பது மிகவும் கடினம். இதை எழுதுவதற்கு மிக்க கவனமும், திறனும் மட்டுமில்லாமல் கூர்மையான அறிவும் வேண்டும். ஏனெனில், இங்கு நிறங்கள் ஒன்றின்மேல் ஒன்றாக அமைக்கப்பட்டு பூர்த்தியான வடிவத்தை, அமைக்கிற பக்கத்தில் இருந்து அல்ல, எதிர்பக்கத்தில் இருந்து பார்ப்பதற்காக, உதாரணமாக பாலகிருஷ்ணன் வடிவம் என்றால் முதலில் தலை அணிகலன்கள் காது குண்டலங்கள், கைவளைகள், காலணிகள் இவற்றை எழுதி பிறகுதான் வடிவம் எழுத முடியும். இதற்கு கற்பனைத் திறன் மிகவும் தேவை. இது ஓர் அறிய கலை. எழுதி முடித்த உருவம் லட்சிய வடவமும் அல்ல. யதார்த்த வடிவமும் அல்ல, எனினும் இதில் ஒரு சித்திரா நயமும் காணப்படுகின்றன. இப்படங்கள் எல்லார் வீடுகளிலும் பூசையில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. வேண்டிக் கேட்கம்போதுதான் இப்படத்தை எழுதிக் கொடுக்கிறார்கள். இந்தக் கலையில் வல்ல சில குடும்பங்களே தஞ்சையில் இன்றம் இதைச் செய்து வருகிறார்கள்.

பிற்கால நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் சிதம்பரம், குற்றாலம், மதுரை, சீரங்கம், கும்பகோணம் முதலான கோயில்களில் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் மதுரை மீனாட்சி கோயில்கள் மீனாட்சி சந்தரர் திருக்கல்யாணத்தை ராணி மங்கம்மாள் தரிசிப்பதாக அவள் காலத்திலேயே எழுதப்பட்ட ஒரு சித்திரம் வரலாற்றுப் பொருள் வாய்ந்தது. இப்படத்தின் கீழ் தேவி மங்கம்மாள் திருக்கல்யாண மகோற்சவம் பார்த்தல் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. இதில் நாம் குறிப்பிட எடுத்துக்கொண்டது தேவி என்ற எழுத்தமைப்பு. இதில் இருந்ததே போடப்பட்டுள்ளது. மேலும் 'தே' என்ற

எழுத்தின் கொம்பு இரட்டைக் கொம்பாக அமைந்துள்ளது. இது வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. சிலர் இத்தாலியில் இருந்து வந்த பெங்கி என்ற பாதிரியார் தமிழில் பல எழுத்துச் சீர்திருத்தங்கள் செய்தார் என்று சொல்வார்கள். நெடில் ஏகார, ஓகாரங்களுக்கு பழங்காலத்தில் இரட்டைக் கொம்பு இல்லை என்ற இந்த இரட்டைக் கொம்பு அவரால் அமைக்கப்பட்டது என்று கூறுவார்கள்.

இதை நன்றாக விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும். பெங்கி இத்தாலியில் 1690 இல் பிறந்து 18 வயதில் 1698 இல் சந்நியாசம் பெற்று 1709 இல் பாதிரியாக ஆக்கப்பட்டார். அங்கிருந்து 1710 இல் புறப்பட்டுப் பாண்டிநாடு வந்து 1711 இல் யேசு சபைப் பாதிரியாக ஆனார். 1747 இல் காலமானார். வீரமாமுனிவர் என்று பெயர் வைத்துக் கொண்டார். இவை வரலாற்றுச் செய்திகள். இவர் இந்த எழுத்துச் சீர்திருத்தம் செய்தார் என்பது ஒவ்வாதது. பழந்தமிழ் எழுத்துக்களிலும், ஏட்டுப்பிரதிகளிலும் 'ெ', 'ே' என்ற இரண்டு கொம்புக்கிடையில் வேற்றுமை காணப்படாது. இரண்டுக்கும் ெ, என்ற ஒரே கொம்புதான் எழுதப்பட்டிருக்கும். சந்தர்ப்பம் நோக்கி இதைக் குறிலாகவும், நெடிலாகவும் படித்துக் கொள்ளவேண்டும். இது கற்றோர் நன்கறிந்த செய்தி.

இராணி மங்கம்மாள் தனது பேரன் விஜயரங்க சொக்கநாதனுக்குப் பாதுகாவலனாகவும், பிரதிநிதியாகவும் மதுரைச் சீமையை ஆண்டகாலம் 1689–1706. இந்த அரசி மதுரைக் கோயில் திருக்கல்யாண உற்சவத்தை தரிசித்தபோது உடன்காலத்தில் அவள் கட்டளைப்படி அவளுடைய பக்தியைப் போற்றி இச்சித்திரம் வரையப்பட்டது. இதன் காலம் குறிப்பிடப்படாவிட்டாலும், உடன் காலம் ஆனதால் மங்கம்மாள் காலம் ஆன ஆண்டாகிய 1706 ஆம் ஆண்டுக்கு முன்பு என்பது தெளிவு. இந்தச் சித்திரத்தில் தேவி என்று இரட்டைக் கொம்பு எழுதப்பட்டுள்ளது. ஆகவே 1711 இல் இந்திய மண்ணில் அடி எடுத்துவைத்த பெங்கி என்ற வீரமாமுனிவர் ஒற்றைக் கொம்பை இரட்டைக் கொம்பாக ஆக்கினார் என்பது முற்றிலும் அசம்பாவிதம். இது வெறும் அபிமானத்தால் விளைந்த சொல், இரட்டைக் கொம்பு அமைப்பு முன்னமேயே தமிழ் நாட்டில் வழக்கில் இருந்திருக்கிறது.

இனி தமிழ் நாட்டுத் தெய்வ வடிவங்களில் மிகவும் தத்துவ ஆழம் கொண்ட வடிவம் நடராஜர் வடிவம். இந்த வடிவத்தின் தத்துவம் எல்லாம் தமிழ் தேவார திருவாசகப் பாசுரங்களில் அமைத்துப் பாடப்பட்டுள்ளன.

அக்கருத்து அமைதிகளே ஓவியர்களாலும், சிற்பிகளாலும் ஓவியமாகவும், சிற்பமாகவும் புனையப்பட்டு வந்துள்ளன. சிற்ப சாத்திரங்கள் சிற்பங்களைச் செதுக்கும் முறையையும், தூரிகையால் எழுதும் முறையையும், விளக்கிச் சொல்வது உண்மை. ஆனால் இந்த பக்தி இலக்கியங்களே கலைஞன் உள்ளத்தில் இந்தத் தத்தவக் கருத்துக்களை ஊன்ற வைத்துக் கலை அமைப்பதில் அவனுடைய விரல்களை நடத்தி இருக்கின்றன.

இந்திய நாட்டில் கலைஞனுக்கு உணர்ச்சி தருவது சமயம், இசை, நாட்டியம், கவிதை, ஓவியம், சிற்பம், கட்டிடச் சிற்பம் ஏதுவாயினம், அது தெய்வத்துக்கு அல்லது சமயத்துக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றுள் கலையில் வரும் தத்துவ பொருள்கள் குறியீட்டுப் பொருள்களே. ஓவிய அமைப்பில் நூல்கள் ஆறு அங்கங்களைக் குறிப்பிடும். அவையாவன: உருவம் பற்றிய ஞானம், பரஸ்பர அளவு பற்றிய அறிவு, பாவம், மென்மையான சாயல் அல்லத லயம், யதார்த்த நிலை, வர்ணங்களைப் பொருத்தமாகத் திறம்பட உபயோகித்தல், தமிழ் நாடெங்கும் காணப்படும் ஓவியங்களில் இந்த லட்சணங்கள் பூர்த்தியாய் அமைந்துள்ள பெண்களின் ஆடையிலும் சித்திரச் செயல் காணப்படும். துணியில் கையால் சித்திரம் எழுதிப் பின்னி உடுத்துவது ஒன்றம் புதுமையல்ல. பழமையான கலையே.

வீட்டுவாயிலில் காலையிலும், மாலையிலும் நீர் தெளித்துக் கோலம் போடுவது ஓர் அரிய கலை. கை விரல்கள் அரைத்த மாவு அல்லது கரைத்த மாவைக் கொண்டு வரைகோடுகளுக்குப் பதிலாக சில புள்ளிகளை வைத்து அவற்றைச் சூழ்ந்து என்னென்ன வடிவங்கள்தான் கற்பிக்கிறார்கள். மலர்கள் சித்திரப்பின்னல்கள், பூஞ்சட்டிகள், தேர், பூர்ண கும்பம், பிராணிகள் போன்ற எண்ணற்ற வடிவங்கள். ஒரு துணியை மாவில் நனைத்து அதைக் கைக்குள் வைத்து நீர் வலது கை நடுவிரல் வழியாகத் தரையில் இழுக்கும்போது கோலம் போடுகிறது. கோலம் இருந்தால் லட்சுமி உள்ளே வருவாள் என்பது நம்பிக்கை. இவை நம் பெண்டிருடைய கைத்திறனைக் காட்டுகின்றன. ஆனால், இன்று நகரங்களில் ஒரு கோலக் குழாயை விலைக்கு வாங்கி அதில் மாவை நிறைத்துத் தரையில் உருட்டும்போது தரையில் சில கோடுகள் விழுகின்றன. இதில் கலை எப்படிப் பொருந்தும்? கோலம் போடுகின்ற பெண்ணுக்குத்தான் எப்படிக் கலை உணர்வு அமையும்.

சென்ற 1982 அக்டோபர் 29தேதியன்று தஞ்சை பிரம்போற்சவத்தில் சாமியை இழுத்துவந்த சப்பரம் சாய்ந்தவிட்டது என்ற செய்தி தினசரிப்

பத்திரிகையில் வந்தது. சப்பரம் என்றால் எத்தனை பேருக்கு இன்று தெரியும். இது தேர்போன்ற விசாலமான ஓர் அமைப்பு. நான்கு சக்கரம். பக்தர்கள் இரண்டு தடித்த கயிறுகளைக் கட்டி இதை வீதியில் இழுத்து வருகிறார்கள். இதனுள் உயரமான பீடத்தில் தெய்வ உருவங்கள் அலங்கரித்து வைக்கப்பட்டிருக்கும். இந்த உற்சவத்தின் ஐந்தாம் நாள் இரவு, சப்பரம் தெரு முழுமையும் அடைந்து வருவதால் மக்கள் மொழியில் இது தெருவடைச்சான் என்று சொல்லப்படும். இதன் சிறப்பு என்னவென்றால் இது அன்றைக்கே செய்து அன்றோடு முடிவது. இதன் முன்புறம், பல நிலைகள் கொண்ட கோபுரம்போல் அமைந்திருக்கும், முழுமையும் தென்னை, பனையின் குருத்தோலைகளாலும், மாவிலையாலும் செய்யப்பட்டிருக்கும். இந்த நாள் பிற்பகலில் தொடங்கி உள்ளூர் மக்கள் தாங்களே இதைச் செய்கிறார்கள். இரவு 10 மணிக்கு தெய்வ உருவங்களை இதில் ஏற்றி வைத்து வீதியில் இழுந்து வந்து விடியற்காலை 6 மணிக்கு தெய்வ உருவங்களை இதில் ஏற்றி வைத்து வீதியில் இழுத்து வந்து விடியற்காலை 6 மணிக்கு நிலையில் கொண்டுவந்து சேர்ப்பார்கள். இதைச் செய்வதில் ஊரார் அனைவருக்கும் பெருமை. கைத்திறன் உடைய எல்லோரும் கொத்தர், தச்சர் முதலிய பலரும் இதைச் செய்வதில் பங்கு கொள்கின்றனர். தென்னை நாத்தினாலேயே இவற்றைப் பொருந்துகின்றன. இது அன்பினால் செய்கின்ற ஒரு பணியே அன்றி, பண்டைக் காலத்தில் இதற்குக்கூலி தருதலோ பெருதலோ இல்லை. ஓவியன் புனைந்த சித்திரத்தைவிட இது பல மடங்கு அதியமான ஒரு சித்திரம், மறுநாள், காலையில் குருத்தோலைகள் சுருங்கிவிடும். பிரித்து விடுவார்கள். கிராமங்கள் நகரங்களாக மாறுகின்ற இந்த காலத்தில் இந்த கலை மறைந்துவிடுகிறது. சில கோயில்களில் சப்பரத்தைக் காணலாம். அடுத்த தலைமுறையில் இது இருக்குமா என்பது சந்தேகம்.

8. ஓவியமும் தமிழ் நாடகத்துறையும்

– என்.வி. இராமநரசன்

"சிறுகோட்டுப் பெரும்பழம் தூங்கி யாங்குஇவள்
உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே"[1]

தமிழ் நாடகத் துறை நீண்ட காலமாக தட்ப வெட்ப நிலையால் பாதிக்கப்பட்ட சுவரோவியம்போல் இருக்கிறது. வண்ணங்கள் மங்கிவிட்டன. உருவரைகள் இழந்துபட்டுவிட்டன. பரந்த இடங்கள் தோலுரிக்கப்பட்டு விட்டன அல்லது மேலே பூசப்பட்டுவிட்டன. இருந்தபோதிலும், நாம் முயன்ற கடும் முயற்சி கூடிய ஆய்வின் மூலம், அதனுடைய கண்ணைக்கவரும் வரலாற்றைப் பற்றிய கருத்துருவத்தைப் பெறலாம்.

தமிழ் நூலில் நாடகத்துறையைப் பற்றிய முதல் குறிப்பு கி.பி. இரண்டாவது நூற்றாண்டுக்கு உரியதாகக் கருதப்படுகிறது; திருக்குறளில் காணப்படுகிறது. "நாடக கொட்டகையிலிருந்த பார்வையாளர்கள்" என்று பொருள்படும் "கூத்தாட்டு அவைக்குழாம்"[2] என்னும் சொற்றொடர் நாடகத் துறை ஒரு அமைப்பாக உளதாயிருந்ததை குறிப்பாகச் சுட்டுகிறது. அடுத்து ஐந்தாவது நூற்றாண்டு நூலான சிலப்பதிகாரம் அரங்கத்தைப்பற்றிய நிறைய செய்திகளை நமக்குக் கொடுத்து உதவுகிறது. அது அரங்க அளவுகள் அரங்கத் திரைச்சீலைகள், மற்றும் அவை பொறுத்தப்படும் விதம், ஒளி அலங்காரக் கலை, பழக்கத்திலிருந்த நாடகத்துறை செயல்பாடுகள், மற்றும் இசை, நடனம் பற்றிய பெரும் திரளான நுட்ப விவரங்கள் ஆகியவற்றின் விவரமான குறிப்புகளைக் கொடுக்கின்றது. கலைகளின் உயர்ந்த நிலையிலான சிறப்புத் தன்மைகளைச் சுட்டுகின்றன.

ஆனால், நாடகக் கலை, கட்டுவிக்கப்பட்ட நாடகக் கொட்டகையின் எல்லைக்குள் வரையறுக்கப்பட்ட ஒன்றல்ல. முற்கால சங்க இலக்கியம்

தமிழர்களது வாழ்வில் ஆடல், நாட்டிய நாடகம் இரண்டும் நேர்ந்ததாகிய கூத்தின் இடத்தைப் பற்றிய குறிப்பு செறிந்ததாக இருக்கிறது. காதலிப்பதோ, போருக்குச் செல்வதோ இயல்பாயிருப்பது போல பாடலும், ஆடலும் அவர்களுடன் ஒரு வாழ்க்கை முறையாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. வாழ்வதற்கு அரசனது கொடையைச் சார்ந்திருந்த தொழில் முறையிலான, பொழுதுபோக்க உதவும் கூட்டங்கள் மட்டும் அல்லாமல், மக்கள் அனைவரும் – ஆணும், பெண்ணும்; அரசனும், போர் வீரனும் ஒன்றுபோல் பாடினார்கள், ஆடினார்கள், அவர்கள் நாட்டுப் புறத்திலும், போர்க் களத்திலும், தெரு சந்திப்பிலும், கோயிலிலும், கொலு மண்டபத்திலும், பொது அரங்கிலும், அனேகமாக எங்கும் பாடி, ஆடினார்கள். இவர்கள் ஆசியைப் பெறுவதற்காகவும், ஒரு தலைவனை கௌரவிப்பதற்காகவும் அல்லது வேடிக்கை மற்றும் சிரிப்புக்காகவும் பாடினார்கள், ஆடினார்கள்.

மூன்று திரைச் சீலைகளைப் பற்றி சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது. ஒன்று இடது பக்க மேடைத் தூணில் பொருத்தப்பட்ட ஒரு முக எழினி; இரு வலது பக்க மேடைத் தூண்களில் பொருத்தப்பட்ட பொருமுக எழினி இரண்டாவது; மூன்றாவது, மேலே பொருத்தப்பட்ட கரந்து வரல் எழினி. மேடையில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட மேல் விதானத்தையும், மேடைச் சடங்குகளுக்காக மேடையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் அரைத் தெய்வ உருக்களையும் கூட, அது குறிப்பிடுகிறது. ஆனால், மேடையை, அவைக்களத்திலிருந்து பிரித்து, அதைப் பார்வையிலிருந்து மறைக்கும் திரைச்சீலை பயன்படுத்தப்படவில்லை.

அந்த மூன்று திரைச் சீலைகளும், வெள்ளையாக அல்லது வண்ணம் ஏற்றப்படாததாக அல்லது மாதவியுடைய வீணையின் உறையைப் போல் சித்திரப் பின்னல் வேலைப்பாடுடையதாக இருந்திருக்கலாம். ஆனால், இடச் சூழலையும், செயல்பாட்டுக் காட்சியையும் நிலைநாட்டுவதற்காக, எந்தத் திரைச் சீலையும் வண்ணம் தீட்டப்பெற்று பயன்படுத்தப்படவில்லை. நாடகத் தாக்கத்துடன், பாத்திரங்களின் அரங்க நுழைவு வினைப்பயனை முன்னிட்டே, திரைச் சீலைகள் முதல் நிலையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. வண்ணம் தீட்டப்பெற்ற திரைச்சீலைகள் அவர்களால் பயன்படுத்தப்படவில்லை என்பது தமிழர்களது நாடகத்துறை உணர்வுகளுக்கு ஒரு பாராட்டாகும். நாடகத்துறையில் ஓவியனது அறிவு விளக்கத்தைப் பயன்படுத்தும் வேறு வழிகளை அவர்கள் கண்டிருந்தார்கள்.

ஆனால், மேலை நாடகத் துறைகளில் 19–ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசி கால் பகுதிவரை, தொலையணிமைக் காட்சிப் படமாகத் தீட்டப்பட்ட, கண்ணைக் கவருகிற, இரு அளவைக் கூறான (Two dimentional) மாயத் தோற்றக் காட்சி ஓவியங்கள் பொது விருப்பப் பாணியாக இருந்தன. இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் அது இந்திய நாடகத் துறையையும் பிடித்துக்கொண்டது. காட்சி ஓவியங்களை வரைபவர்கள், தமிழ் நாட்டில், நம்ப முடியாத அளவான ஊதியங்களுக்கு அமர்த்தப்பட்டார்கள். புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட மின்சார விளக்கு மிகப் பெரிய கூடுதல் உதவி வாய்ப்பாக வந்தது. அதன் உதவியுடன் காட்சி அமைப்பாளர்கள் இந்திர சபை கைலாச மலை, வைகுந்தம் – ஈவை போன்ற, நம்ப முடியாத கண்ணைக் கவருகிற காட்சிகளை உருவாக்கினர். திகைக்க வைக்கும் விரைவுடனும், திறனுடனும், ஒரு பகட்டான காட்சியிலிருந்து வேறொன்றுக்கு மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டன. மேடைப்பணி, மாயாஜாலத்தின் தன்மைகளைப் பெற்றதும், மாயா ஜாலத்தைப்போல தொடர்ந்தது.

நடிகன் கலை, மற்றும் கருத்து உள்ளடக்கத்தின் நிலை மீது விடுதலை இயக்கம், விரிந்து வரும் சமூக விழிப்புநிலை, பகுத்தறிவு வாத எண்ணம் மற்றும் விஞ்ஞானக் கருத்தக்களின் படர்வு ஆகியவற்றின் கூட்டு வேகம் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. உருவாக்கப்பட்ட அதே புராண மற்றும் கற்பனைப் பழங்கதைகளே புதிய செய்திகளை முன்னிலைப் படுத்துகின்ற சாதனங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன அல்லது புதிய சமூக நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. ஆனால், அடிப்படையாக இந்தப் படைப்புக்கள் மாயத்தோற்ற படச் சட்ட (Picture Frame) நிலையிலேயே இருந்தன. இது இந்த நூற்றாண்டின் இடை வரையில் இருந்தது.

"நாடகத் துறைப் படைப்புக்கள் நடிகனது இருப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டே இருத்தல்" வேண்டும் என்று அப்பியா கருதினார். அவனது இருப்புக்கு மாறான எதுவும் விலக்கப்பட வேண்டும். கற்பனை வளத்துடன் பயன்படுத்தப்பட்ட ஒளி அமைப்புடன் கூடிய வண்ணம் தீட்டப்பெற்ற இரு அளவைக் கூறான (Two dimentional) மேடை அமைப்புக்கள் (settings) மட்டுமே நிறைவான பதிலைக் கூற முடியும். மேடை ஓவியப் பின்புலத்தை மீண்டும் படைக்கும் தேவையிலிருந்து மேடைப் படங்கள் விடுவிக்கப்படவேண்டும். பதிலாக, அவற்றின் ஒவ்வொரு கூறும் உணர்ச்சிகளை உள்ளடக்கும்வரை அவை மாற்றப்படுதல் வேண்டும். அமைப்பினுடைய ஒரு முழுமையான பகுதியாக அது எழுப்பப்பட வேண்டும். இந்த மாற்றமாகிய காற்று மேற்கு மற்றும் கிழக்கையும் பாதித்தது.

முன் ஐம்பதுகளில், தமிழக நாடகத்துறை ஒன்று அல்லது இரண்டு ஓவியர்களையே கவர நேரிட்டது. சுற்றணி காட்சித் தொகுதியும் மூவளகைக்கூறான அரங்க அமைப்பும், தமிழ் நாடக மேடைகளில் பொது அம்சமாக ஆனது. மனநிலைகளுக்குப் பொருந்த ஒளியமைப்புக்கள் முன்னிலைப் படுத்தப்பட்டன. அதே நேரத்தில் புதியநாடக வடிவங்கள், கருத்துக்கள் மற்றும் பாணிகளில் புது ஆய்வுகள் நடந்தன. தமிழ் நாடகத்தில் வழக்கமான ஏராளமான காட்சிகள், ஒன்றே ஒன்று அல்லது சிலவேயான அரங்க அமைப்புக்களுடனான, அரங்க நாடகங்களுக்கு இடம் கொடுத்தன.

சில விதி விலக்கான நேரங்களில் மேடை அசைவுகள், கூட்டமைவு மற்றும் ஆடல் தொகுதி அமைப்பாண்மையில் (Choreography) கவனம் செலுத்தப்பட்டது. ஆனால், அரங்கப் பின் அமைப்புக்கள் சிறப்பாக, நிகழ்ச்சி நடந்த இடத்தை நிலைநாட்டவும், பின்னணியாகப் பணியாற்றவும் இன்னும் தொடர்ந்து கட்டப்பட்டன.

ஐம்பதுகளுக்குப் பிறகு சங்கீத நாடக அகாடமியும், சென்னை நாட்டிய சங்கமும் சில நாடகத்துறை முன்னேற்ற செயற்பாடுகளை மேற்கொண்டன. இவைகளுள் ஒன்றன் கீழ், பாரதியாரது குயில் பாட்டு, இசை நாடக வடிவில் ஆக்கப்பட்டது. முழு அரங்கப் பின் அமைப்பு, ஆடை அணிகள், ஒளி, நடிப்பு – இவை ஒன்றாய்ச் சேர்ந்து நாடகத்தில் கவிதைக்கும், மனக்கண் வடிவத்திற்கும், கருத்து வெளியிடும் ஒரு சாதனமாக அமைந்தன. வேறொரு முயற்சி, முழு கற்பனைப் பயன்முறையாக இருந்தது. ஓவிய–இயக்குநரது முத்திரையை அது தாங்கி இருந்தது. அது, பாட்டோ இசையோ இல்லாமல் சில குரல் ஒலிகளுடனும் மத்தள ஓசைகளுடனும் காட்சி பொருட்களின் தொடர்ச்சியாக இருந்தது. அதில் கதை அரிதாக இருந்த போதிலும் கண்ணைக் கவருகிற செயல், தொடரை விளக்கப் போதுமான பணிபுரியும், ஒரு கருத்துவரி இருந்தது.

ஆனால், தமிழ் நாடகத்துறை வழியையும், பயனுணர்வையும் இழந்து விட்டதாகப் பொதுவாகத் தெரிவதாக, ஒரு அதிருப்தி உள்ளூர இருந்தது. வடிவத்திலோ உள்ளுரையிலோ, சிறிதேயுள்ள அல்லது ஒன்றுமேயில்லாத தகுதிகளுடன், நழுவல் பொழுதுபோக்குக் காட்சியாக (escapist entertainments) நாடகத்துறை பிறழ்ந்து விட்டது. எப்படி இருந்தபோதிலும் பயனுள்ள ஆய்வுகள் தொடர்ந்து செய்யப்பட்டன. உதாரணமாக, பாரதியாருடைய பாஞ்சாலி சபதம், அரங்கப் பின் அமைப்பு மாதிரி ஆடை அணிகள் மற்றும்

நடிப்பில் குறைந்த அளவு நான்கு வேறுபட்ட அணுகுமுறைகளுடன் ஆக்கப்பட்டது. ஆனால் அவையெல்லாம் பகட்டா தொடக்கத்திற்குப் பிறகு தோல்வியுற்றன. போதுமான ஆவணச் சான்று இல்லாத குறைபாட்டினால் இவற்றை மதிப்பிடுவது எளிதல்ல.

தமிழ் நாடகத் துறையின் இழிநிலை பற்றிய சூழல் உணர்வு சில தீவிரமான எதிர் நடவடிக்கைகளுக்கு இட்டுச் சென்றது. சென்னையிலுள்ள லலிதா கலா அகாடமியின் மாநில மையம் சில மிகச் சுவையான சோதனை முறையிலான படைப்புகளின் நிலைக் களனாக இருந்து வருகிறது. தமிழ் நாடக மேடையில் ஓவிய கலைஞன் வலிமையான நுழைவைப் புரிகிறான் என்று அது உணர்த்துவதுபோல் தோன்றுகிறது. அகாடமியின் திறந்த மேல் தளக் கண்காட்சி அரங்கின் உள்ளேயும் மற்றும் புல்வெளியிலும் நாடகங்கள் படைக்கப்படுகின்றன.

இயற்கையாக, இப்படிப்பட்ட மாறுபட்ட படைப்பு நிலைகள், பாணியிலும், படைப்பிலும் புதிய உத்திகளை வற்புறுத்தின. அவை நடிகர், இயக்குநர் மற்றும் தொழில் நுட்பக் குழுவினரின் கற்பனைக்குத் தூண்டு கோலாக இயங்கின. இந்த விளைவுகளின் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க முடிவு நிலை தமிழ் நாட்டின் மரபு வழி நாடகத் துறையாக தெருக்கூத்தில் தீவிரமான ஆர்வம் காட்டுவதில் இன்று இருக்கிறது. இந்த சாதனத்தையும், அதன் தற்போதைய இறைபையும் புரிந்து கொள்ளும் முயற்சியில், தொழில் முறையிலான ஆட்டக்காரர்களால் சிறப்பாக ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட தெருக்கூத்து நிகழ்ச்சிகளால் அழைக்கப்பட்ட பார்வையாளர்கள் மகிழ்ச்சியளிக்கப்படுகிறார்கள். பாரதியாரின் பாஞ்சாலி சபதம் கூட தெருக்கூத்து பாணியில் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

தெருக்கூத்து தமிழ் நாட்டின் பழமையான மரபு வழி நாடகத்துறை. தெருக்கூத்தில் மேடை அலங்காரம், கவிஞர்கள், ஓவியர்கள் மற்றும் அறிஞர்கள் அதன் கட்டுப்படுத்தப்பட்ட எல்லைக்குள் வருகிறார்கள். தெருக்கூத்தின் காட்சிக் கூறு அதனுடைய பாணியிலும், அமைப்பிலும் ஒரு விலக்க முடியாத பகுதி. நுட்பமாக செய்யப்பட்ட ஒப்பனை, அயற் பண்புடைய ஆடை அணிகள், கவர்ச்சியான மகுடம் மற்றும் பிற கருவிகளுடன் பாத்திரங்களது கண்ணைக் கவருகிற, உலகுக்கு ஒவ்வாத தோற்றத்தினுடைய ஒவ்வொரு சிறிய பகுதியிலும் காட்சிக் கூறு பரந்து இருக்கிறது. அவர்களுடைய குரலின் மாறுபட்ட சுருதி, பாடல், அங்க

அசைவு, நுழையும் பாங்கு முதலியவை பற்றி குறிப்பிடத் தேவையில்லை, பாத்திரங்களுக்குத் தக்கபடி ஒப்பனை விவரங்கள் மாறுகின்றன. பாத்திரத்திற்குப் பாத்திரம் பிரவேச சீர்ப்ரமாணம் (entry rhythm) மாறுபடுகிறது. விவரமறியாத பார்வையாளர்களுக்கு வேறுபாடுகள் உடனே தெரியாமல் இருக்கலாம். ஆனால், வேறுபாடுகள் ஒன்று சேர்க்கப்பட்ட தாக்கத்தில் உணரப்படும். தெருக்கூத்து அடால்ப் அப்பியாவுடைய காட்சிமயமான இலக்குகளுள் ஒன்றை அனேகமாக நமக்கு நினைவூட்டுகிறது.

காட்சி சாதனங்கள் நாடகத்துடன் ஒன்றி ஒருங்கிணையும் போது, நாடகம் உச்ச கட்டத்தை எய்துகிறது.

நாடகம் 'த்ருஸ்ய காவியம்' என்று போற்றப்படுகிறது. அதாவது, காட்சி சான்றுகளுடன் கூடிய காவியம். ஆனால் ஒளி, ஒலி மற்றும் உணர்வுகளின் வெறும் கலவையாக இல்லாமல், கூட்டிணைவாக அது இருக்க வேண்டும். ஓவியம், நாடகம், கவிதை ஆகிய மூன்று கலைகளுக்கும் ரசம் அல்லது கலைச் சுவை உணர்வு ஒரு சீராகப் பொருத்தப்படுகிறது என்ற கருத்தை, இது வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறது. இவ்வாறு, ஒரு நாட்டியக்காரர், ஓவியக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. ஓர் ஓவியர் நாட்டியக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருக்க வேண்டியிருக்கிறது. பெரும் புலவர்கள் உண்மையாக, உருவம், வடிவம் மற்றும் வண்ணத்தின் அழகுகளை, கலை சார்ந்த உணர்வுகளைத் தருவிக்கும் நோக்கமுடையதாகப் பயன்படுத்துவதில் எப்பொழுதும் விஞ்சி நிற்கின்றனர்.

பழந்தமிழ் நாடகத்துறை நூல்கள் காலத்தால் நிலைத்திருக்க வில்லை. ஆனால் மிகவும் கொண்டாடப்படுகிற தமிழ் நாடகக் காப்பியமான சிலப்பதிகாரம் ஒரு சுரங்கமாக இருக்கிறது. அதில் சிறிது காண்போம்.

காவிரிக் கரை, களமாக இருக்கிறது. ஆற்றங்கரை மணல் மீது, புன்னைமர நிழலின் கீழ் கருத்தை மயக்கும் படங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்ட ஒரு விதானம் மேலே தொங்கும், ஒரு தந்தப் படுக்கைமீது மாதவி கோவலுனுடன் இருக்கிறாள்.

மாதவி, அரிய இனிமையுடைய யாழை கூப்பிய கரங்களுடன்

வணங்குகிறாள். அலங்கார உறைய்யை அகற்றுகிறாள். யாழ், நாணமுள்ள இளம் மணமகளைப் போல் காட்சி அளிக்கிறது. இப்பொழுது ஒரு தந்தியை மீட்டிக் கொண்டு, சீராட்டிக் கொண்டு, அழுத்தமாகவும், திறமையாகவும், அவளுடைய விரல்களை, ஒரு நரம்பிலிருந்து மற்றொன்றனுக்கு செலுத்திக் கொண்டு, ஒரு தேர்ந்த பாடகனுடைய வேகத்துடன் இயங்குகிறாள். ரீங்காரமிடும் வண்டுக் கூட்டத்தைப் போல், அவளுடைய நகை அணிந்த விரல்கள் தந்திகளின் மீது வேகமாக இடம் மாறுகின்றன. கோவலன் யாழைக் கையாள்வதை அவள் விரும்புகிறாள் என்பதைக் குறிப்பதைப் போல், உன்னை வாசிக்கும்படி சொல்வது எனக்கு முறையல்ல என்று கூறிக் கொண்டே, யாழைக் கோவலனிடம் கொடுக்கிறாள்.

கோவலன் வாசிக்க ஆரம்பிக்கிறான். மாதவி பரவசப் படுகிறாள். அவளுடைய அழகிய கற்பனை உலகம், கோவலனது முதல் பாட்டினால் உலுக்கப்படுகிறது.

திங்கள் மாலை வெண்குடையான
சென்னி செங்கோலது வோச்சிக்
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவாய் வாழி காவேரி
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்
புலவர் தொழிதல் கயற்கண்ணாய்
மங்கை மாதர் பெருங்கற்பென்
றறிந்தேன் வாழி காவேரி.

கோவலன் அவன் உள்ளத்தில் ஒரு ரகசியக் காதலை வளர்த்துக் கொண்டிருக்கிறானோ என்று வியக்கிறாள். கோவலன், அவனுடைய பாடலை முடித்து யாழை அவளிடம் கொடுத்த பொழுது அவள், அவனைச் சீண்டும் மனநிலையில் இருக்கிறாள். அதே பாணியில் ஒரு பாட்டில் அவனுக்கு அவள் பதில் அளிக்கிறாள்.

கோவலன் அதை ரசித்திருக்க வேண்டும். ஆனால், இந்த வஞ்சகப் பெண், மற்றொரு காதலனை மனதில் கொண்டிருக்கிறாள் என நினைக்கிறான். அவன் உணர்ச்சி வசப்படுகிறான். இந்த நாள் ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிட்டது. நாம் பிரிவோமாக என்று கூறிக்கொண்டே, மாதவி அவனோடு உடன் வருவதற்குக் காத்திராமல் அவன் பிரிந்து செல்கிறான்.

மாதவி மெதுவாக எழுகிறாள். அவளுடைய தாதிகளின் அரட்டைப் பேச்சு அவள் காதுகளை வருத்துகிறது. அவள், அவர்களை நிறுத்தும்படி உத்தரவு இட்டுவிட்டு, அவள் வழியில் செல்கிறாள். மேலே நடப்பது, மேடை இயக்கங்கள், நடிப்பு நுணுக்கங்கள் மற்றும் உணர்ச்சி ஏற்றத் தாழ்வுக் கூற்றுக்களின் ஒரு மொத்த தொகுப்பாக இருக்கிறது. அது செவிக்கும், கட்புலனுக்கும், கற்பனை சார்ந்த உணர்வுக்கும் மகத்தான ஒன்றாகும்.

தமிழ் இலக்கியத்தில், நாடகப் பாணியிலான காட்சிகளின் உதாரணங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. அசோக வனத்தில் அனுமன் காணும் பொழுது, சீதை புகையால் மங்கிய ஓவியம் போல்[4] காட்சி அளிக்கிறாள். பெருங்கதையில், அரசிக்கு அலங்காரம் செய்யும் பணிப் பெண்ணிடம், அரசன் ஈடுபாடு கொள்கிறான். அரசனும், பணிப் பெண்ணும் தங்களுடைய ரகசியக் காதல் செய்திகளை, ஐயம் கொள்ளாதவளான அரசியின் முகத்தில் வரைவதன் மூலம், பரிமாறிக் கொள்கிறார்கள்.[5] சீவகனுடைய அரசி, அவன்தான் ஒரு யானையின் பிடியிலிருந்து காப்பாற்றியிருந்த ஒரு அழகான பெண்ணின் படத்தை வரைந்து கொண்டிருக்கும்பொழுது, அவளைப் பிடித்து விடுகிறான். நாடகம் தொடர்கிறது.[6] நாரதர் வள்ளியின் படத்தை வரைகிறார். அதைப் பார்த்த முருகன் அந்த முகத்துக்குரியவளிடம் காதலில் வீழ்கிறான். ஆனாலும், சங்க இலக்கியம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது.[7] உத்தர ராம சரித்திரம் மற்றும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்ட மற்றைய வடமொழி நாடகங்களின் கருவின் வளர்ச்சிக்கு, ஓவியத்தைப் பயன்படுத்தியிருப்பது இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை.

அனேகமாக, அகம் மரபில் ஒவ்வொரு செய்யுளும் ஒரு குட்டி நாடகமாகவே விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. அங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ள கண்ணுக்கு இனிய அரங்க நிர்மாணம், ஒரு சூழல், இக்கட்டிலிருக்கும் ஒரு கதா பாத்திரம் மற்றும் நேர்முகப் பேச்சு ஆகியவை இருக்கின்றன. எவ்வளவு சிறியதாக இருந்தாலும் ஒவ்வொரு செய்யுளும், அடிக்கடி மிக நேர்த்தியான காட்சிகளைத் தந்திரமாகப் புகுத்தி அழகுணர்ச்சியை எழுப்புகிறது. 'நெடுநெல் வாடை' நீளமான செய்யுட்களுள் ஒன்று. தொடக்கக் காட்சிகள், மலைப் பகுதியில், மந்தமான வானிலையின் வெறுப்பூட்டும் தன்மையைத் தருகின்றன. குளிரில் மலையே நடுங்குகிறது. நகரில் அரசியின் இருப்பிடத்திற்குச் செல்லும் வழியில் பல சிறப்பான எதிர்ப் படுவனவற்றினூடே நம்மை அழைத்துச் செல்கிறார். அவள் தனித்திருக்கிறாள். அரசன் வேறிடத்தில போரில் இருக்கிறான். அவள்

நிராதரவாய் உணர்கிறாள். ஒரு பணிப்பெண் அவளை அணுகுகிறாள். கிட்டத் தட்ட 200 வரிகளிருக்கும் அந்தக் கவிதை முழுமைக்குமான ஒரே உரையாடலைப் பேசுகிறாள். இன்றே அரசர் திரும்பி வருவார். ஆறுதல் படுத்த முடியாத அரசி, கண்ணீர் வடிக்கிறாள். ஏக்கத்துடன் மேற் கூரையைப் பார்க்கிறாள். அவளுடைய படுக்கைக்கு மேலே தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் விதானத்தில் அழகாக வரையப்பட்டிருக்கும், நிலவினது நேசத்திற்குரியவளும், அவனோடு இடையறாது அருகில் இருப்பவளுமான, ரோசினியிடம் அவள் பொறாமை கொள்கிறாள். காட்சி உடனே, போர்க் களத்திற்கு மாறுகிறது. அங்கு, அரசன், அந்த நடுநிசி நேரத்தில், காதல் அல்லது ஓய்வைப் பற்றிய எண்ணத்திற்கு நேரமற்றவனாய், அவனுடைய காயம்பட்ட வீரர்களுக்கு உற்சாகத்தை ஊட்டிக் கொண்டு, அவனுடைய இரவுச் சுற்றில் இருக்கிறான்.

மேலே செல்லு முன், சுருக்கமாகவேனும், கோயில் சுவர் மற்றும் குகைகளிலுள்ள ஓவியத்திலுள்ள நாடகங்களை நாம் குறிப்பிட வேண்டும். உதாரணமாக திருமண மண்டபத்திற்குள், சுந்தரரைத் திருமணம் செய்து கொள்வதிலிருந்து தடுக்க, சிவபெருமான் ஒரு முதியவராக வருகை தருவதை நாம் நினைவு கூர்கிறோம். அவரைத் தன்னுடைய கொத்தடிமை என்றும் உரிமை கொண்டாடுகிறார். சுந்தரரது சுவர்க்க நுழைவு மற்றும் பல பிற காட்சிகள் இந்த இணைப்பு ஓவியத்தில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. சிறிய, ஆனால் நெருக்கமான சமையலறைக் காட்சியைப் புகுத்தியிருப்பது, திருமணம் விருந்துக்கான பதட்டமான ஏற்பாடுகள் நடந்து கொண்டிருப்பதைக் காட்டுவது, நாடகப் பாணி கண்டுபிடிப்பின் மிகச் சிறந்த சாதனை.

முடிவாக, தமிழர்கள் ஓவியத்தை, வடிவத்தினுடைய அழகின் எல்லையாக மதித்தார்கள். ஒரு பெண், ஓவியத்தைப் போல் காணப்படுகிறாள் என்று சொல்வது அவள் மீது பொழியப் படும் புகழ்ச்சியின் வடிவமாகும். அது ஒரு கட்டிடமாக ஓர் அரண்மனை அல்லது வேறு எதுவாக இருந்தாலும், அவ்வண்ணமே, புகழப்படும், தமிழர்களுடைய நாடகத் திறமையும் கூட உயர்வாக மதிக்கப்பட வேண்டும்.

இப்பொழுது இவ்விரு கலைகளும், உணரக்கூடிய வகையில் இணையும் சக்திகளாக இருக்கின்றன. கடந்த இரு நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலாக இந்தியக் கலைஞர்களும், எழுத்தாளர்களும், மரபிலிருந்து பிறழ்ந்து

இருந்திருக்கிறார்கள். தாகூரது 'பயணி'யைப் போல, அவர்களுடைய சொந்த வீட்டிற்கு வருவதற்கு முன், ஒவ்வொரு அன்னியக் கதவுகளையும் தட்டி இருக்கிறார்கள். இன்றைய அமைப்பில் கலை, கலைஞர்கள் மற்றும் சமுதாயத்திற்கு முன்னோக்கிய சிந்தனை என்னவாக இருக்கிறது என்பதைக் கேட்பதற்கு இது சரியான நேரம்.

காந்தி அவர்கள் எழுத்தாளர்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் கூட்டம் ஒன்றுக்கு 1946ஆம் ஆண்டு சென்னையில் தலைமை வகித்தார். அந்தக் கூட்டம் கவிஞர்கள், ஓவியர்கள் மற்றும் நாடக ஆசிரியர்களைக் கொண்டிருந்தது. அவருடைய உருவப்படம் எண்ணெய்ச் சாயப் படமாக அவருக்குப் பரிசளிக்கப்பட்டது என்பது சுவையான செய்தியாக இங்கு குறிப்பிடப்படுகிறது.

காந்தி அவர்கள் உடனடியாக அதை ஏலம் விட்டார். யாரோ ஒருவர் ஒரு ரூபாய்க்குக் கேட்டார். காந்தி அவர்கள் சிரித்துக் கொண்டே. அது குறைந்த அளவு ஐநூறுகளாவது பெறுமானமுடையது என்றார். கடைசியாக, முந்நூற்று ஐம்பது ரூபாய்க்கு அதைக் கொடுத்தார். அவருடைய பேருரையில் நம்முடைய எல்லா முயற்சிகளும் இருந்த போதிலும், ஏன் இந்திய சுதந்திரம் அடையப்படவில்லை என்று எழுத்தாளர்களையும், கலைஞர்களையும் அவர்களையே கேட்டுக் கொள்ளும்படி கோரினார்.

இன்றைக்கு 1982இல் அரசியல் விடுதலை பெற்று 35 வருடங்களுக்குப் பிறகும், 1946இல் இருந்ததைப் போலவே, இந்தக் கேள்வி, பொருத்தமுடையதாக இருக்கிறது என்று பலர் கூறுவார்கள்.

நம்பிக்கையுடன், நம்முடைய சமுதாய நிலை மற்றும் சமூகப் பொறுப்புக்களுக்கு, பரந்த விழிப்புணர்வைக் கொடுக்க, அந்தக் கேள்வியை மிகுந்த சக்தியுடன் ஓவியர்கள் ஓவியம் தீட்டுவார்கள். நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகப் படுத்துவார்கள்.

மேற்கோள்கள்

1. குறுந்தொகை – 18
2. குறள் 34–2
3. தியரி ஆஃப் மாடர்ன் ஸ்டேஜ் – எரிக் பாண்டல், பென்குயின், 1980

4. கம்பராமாயணம் – 5 – 3 – 11
5. பெருங்கதையில் ஒரு நாடகக் காட்சி – சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம் வெள்ளி விழா மலர் 1980.
6. மணிமேகலை 2–31
7. ஒயிலாட்டம் – டாக்டர் சௌந்தரா, திருமகள் (தட்டிக்குடி) 1981.

புத்தகப் பட்டியல்

சிலப்பதிகாரம்

1. உ.வே.சாமிநாத அய்யரால் தொகுக்கப்பட்டது ஏழாவது பதிப்பு 1960
2. வசனம், புலவர் அரசு, கழகம் 1961.
3. ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது வி.ஆர். ராமசந்திர தீட்சதர், கழகம் 1978.
4. ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது, அலே தன்லு லண்டன். 1965.

அகநானூறு
நெடுநல்வாடை
கலித்தொகை
தொல்காப்பியம்
கலைக்களஞ்சியம், தொ: ஓவியம்
சான்ஸ்க்ரிட் ட்ராமா
நுண்கலை. தொ:1 . 1. தமிழ் நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழு, திஸ.1981.

9. கலைஞனும் அவனது புரவலனும்

– லீலா கணபதி

மனிதனுடைய தொடக்கம் ஒருவராலும் ஊகிக்க முடியாதது. அவ்வாறே கலைகளின் தொடக்கமும். மனிதன் தன்னுடைய மிருகத்தனமான தன்மைகளையும், இயல்புகளையும் விலக்கத் துவங்கிய நேரத்திலிருந்தே, அவனுடைய உணர்வுகளை வேறு நிலைகளில் திருப்திப்படுத்தவும் மகிழ்வுறச் செய்யவும், அவன் சில திசை மாற்றங்களை நாடிக் கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும். அவனுடைய வாழ்க்கைச் சகடத்திலிருந்து விடுபெறும் சில வழிகளை அவன் தேடிக் கொண்டிருந்திருக்கவும் வேண்டும். மனித மனம் எப்போதும் கற்பனைத் திறம் வாய்ந்ததாகையால், அனேகமாக அவனது ஓய்வு நேரங்களில் அவன் பொருட்களைக் கற்பனை செய்து கொண்டிருக்க வேண்டும். ஆகவே அடையாளங்கள், உருவங்கள் மற்றும் படங்களால், கட்புலனாக வெளிப்படுத்தும் வழிகளை அவன் கண்டுபிடித்திருக்க வேண்டும். அவனுடைய அழகுணர்ச்சி சார்ந்த உணர்வுகள், அவனுடைய சொந்த கற்பனை உருவங்களுக்கு முழுநிறைவைத் தேடும் தூண்டுதலைக் கொடுத்திருக்க வேண்டும். இது, அவனை ஒரு கலைஞனாக்கியது. ஆக, எவன் தன்னை, மற்றவர்களை விட மேலான வழியிலும், மேலான முறையிலும் வெளியிடுகிறானோ, அவனே கலைஞன் ஆவான். ஆதிவாசிகளின் நில இயல் சார்ந்த இட அமைவைப் பொருட்படுத்தாமல், மனித இனத்தின் வளர்ச்சிகளின் பல்வேறு படிகளின் ஊடே ஒருவன் கடந்து செல்லும்பொழுது, கருவிகள், நகைகள் மற்றும் பாத்திரங்கள் போன்ற பலவகைக் கைத்தொழில்களின் அலங்காரப் பொருட்களைக் காணலாம், அது, உலக முழுதும் அழகுணர்ச்சி சார்ந்த துறையில், மனிதனது முன்னேற்றத்தைப் பேசுகிறது. முழுநிறைவை நோக்கிய முடிவில்லாத பெரு முயற்சிக்கு இது சான்றாக இருக்கிறது. கலையின் பல்வேறு துறைகளில் வரலாற்றுக்கு முந்தைய காலங்களில் இத்தகைய படிப்படியான வளர்ச்சி போதியளவு இல்லை. தமிழ் நாட்டில் மட்டும்தான் இந்த நிலை என்பதில்லை,

கலைத்துறையில் அவனுடைய ஏராளமான ஆற்றல், திறமை, வினைத்திறன் மற்றம் கற்பனையை திராவிட நாகரிகம் என்று அழைக்கப்படும் சிந்துவிலுள்ள மொகஞ்சோதரோ மற்றம் மேற்கு பஞ்சாபிலுள்ள ஹரப்பாவின் நாகரிகம் பேசுகிறது. இந்த இடங்களில் கண்டெடுக்கப்பட்டவை, இத்துறையில் அவனது ஒப்பீடு சார்ந்த முழு நிறைவைப்பற்றிப் பேசுகின்றன.

இந்தியாவில், நுண்கலைகள் எப்போதும் சமய மற்றும் சமயப் பழக்கங்களோடு பின்னிப் பிணைந்து இருந்திருக்கின்றன. ஓவியம், இசை, நடனம், சிற்பம் மற்றும் பல்வேறுபட்ட மற்ற கலை முயற்சிகள் நம் கோயில்களோடு தொடர்பு கொண்டிருக்கின்றன. ஏராளமான கலைப்பொருட்களின் வழியே கூர்ந்து ஒருவன் நோக்கினால், கலையின் பல்வேறுபட்ட துறைகளிலும் கடவுளின் வடிவங்கள் முக்கியமாக வருணிக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். அது இன்றும் தொடர்கிறது. இயற்கையை ரசிப்பதும், வெளிக் கொணர்வதும் இரண்டாம் பட்சமாக இருக்கிறது. அவன் ஓர் ஓவியனாகவோ, சிற்பியாகவோ, ஒரு கட்டிடக் கலைஞனாகவோ இருந்தாலும் அவன் எப்பொழுதும் தெய்வப் படிமங்களைத் திரும்பப் படைப்பதில் ஈடுபடுத்தப்படுகிறான். இந்தியாவில் சமயத்திற்குப் பெருமையான இடம் கொடுக்கப்பட்டிருப்பதால், கிடைத்த நூல்களான சில்ப சாத்திரம் மற்றும் சித்ர சூத்ரம் ஆகியவை இத்தகைய உருவங்களைப் படைப்பதற்கான பலவகை இலக்கியங்களை வரையறுக்கின்றன; வகுக்கின்றன. அரசு குடும்பத்தினரும், செல்வந்தர்களும் பல கோயில்களையும், வணங்குதற்குரிய இடங்களையும் கட்டுவதன் மூலம் அவர்களுடைய தாகங்களைத் தணித்துக் கொண்டனர். இந்த நினைவுச் சின்னங்களை ஆக்கும் பணியில் கலைஞர்கள் ஈடுபடுத்தப்பட்டார்கள். கலைஞன் சமயப் பற்றுடையவனாக இருப்பதோடுகூட சமயத்தின் இன்றியமையாமையையும், சமயம் சார்ந்த விளைவுகளையும் மற்றும் சமயப் பழக்கங்களையும் புரிந்து கொண்டவனாகவும் இருக்க வேண்டுமென எதிர்பார்க்கப்படுகிறான். ஓர் உலகியல் பணியாக அல்லாமல், ஒரு சமயக் கடமையாவும், பக்திப் பணியாகவும் ஒரு கலைஞன் இந்த வேலையை மேற்கொள்கிறான். அவனது வெளிப்பாடு சாதனம் ஓவியம், சிற்பம், கட்டிடக் கலை, இசை, நடனம் இவற்றில் எதுவாக இருந்தபோதிலும், இந்து மற்றும் பௌத்த, சமய சமயங்களின் செல்வாக்குள்ள கலைப் பொருட்களில் – அவர்களது வேறுபட்ட நிலைகளிலும், சிறப்புக்களிலும் கடவுளர்களது படைப்புக்களையே நாம் காணலாம்.

பழங்கால ஓவியர்களின் ஓவியங்கள், அஜந்தா மற்றும் எல்லோரா குகை ஓவியங்கள், தமிழ்நாட்டில் சித்தன்னவாசல் மற்றம் தஞ்சாவூர், காஞ்சீபுரம் கோயில் ஓவியங்கள் போன்ற இன்னம் அழியாமலிருக்கும் இடங்களிலிருந்து, எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றன. கடந்த நூற்றாண்டுகளில் கலை, வரைபடம், ஓவியம் இவற்றின் போக்கு மேன்மையாக வளர்ந்தது. இவை எல்லோராலும் பயிலவும், பாராட்டவும்பட்டன. ஓவியங்கள் இந்தியாவின் ஆன்மீக வாழ்க்கையின் குறியீடாகவே வெளிப்பட்டன; சமயமே முதன்மையான சுரம்; மற்றும் தலைமையான தனிச் சிறப்பு பக்தி நெறி. ஓவியன் குருக்களைப் போல சமயக் கல்வியையும் கற்றான். அவன், இலக்கியம் மற்றும் தொடர்புடைய கலைகளான இசை மற்றும் நடனம் போன்றவற்றில் திறமை வாய்ந்தவனாக இருந்தான். இவற்றிலிருந்து கிடைத்த உயிர்ப் பண்புகளுடன் ஓவியன் இயங்கினான்.

இந்தியாவிலுள்ள ஓவியர்கள் யோகிகளை ஒத்தவர்கள். ஓவியன் உள்ளுணர்வில் ஒரு புனிதமான மனிதன் என்றும், அவன் புனிதமான மனநிலையுடன் கிழக்கு நோக்கி அமரும் வழக்கமுள்ளவன் என்றும், தியான ஸ்லோகத்தை தியானித்தான் என்றும், படத்தை மிகுந்த பக்தியுடன் தயாரித்தார்கள் என்றும், சித்ரசூத்திரம் கூறுகிறது. ஒரு ஓவியனது குணநலன்களும் இங்கு கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

ஓவியன் பொலிவுடனும், புன் சிரிப்புடனும், கவலையற்றும், மனத்தில் எப்போதும் மேன்மையான எண்ணங்களுடனும் இருக்க வேண்டும். பாராட்டையும், கௌரவங்களையும், புகழையும் நாடி, உலகில் தன்னுடைய தனித்தன்மையை சுமத்தும் ஆர்வத்தில் அல்லாமல், தன்னை மறந்து அவனுடைய கலை, கடவுளுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட ஒன்று, ஒரு வழிபாட்டு முறை என்பதில் உயர்ந்த மனநிறைவைப் பெற்றவனாய் இந்திய ஓவியன், கடவுளிடம் ஆன்மீகக் கூட்டுறவை நாடும் அளவுக்கு அவன் கலையில் முற்றிலும் ஈர்க்கப்பட்டு, அவனுடைய தலைச்சிறந்த படைப்பை உருவாக்கினான்.

முதல் ஓவியன் விஷ்ணுவே என்று கூறப்படுகிறது. அவர் ஒரு மாவிலையை எடுத்து அதன் சாற்றினால் அவருடைய தொடையில் மிகுந்த அழகுடைய ஒரு தேவதையின் உருவத்தை வரைந்தார். அது உடனே உயிருள்ளதாக மாறியது. அது ஊர்வசி என்று பெயரிடப்பட்டது. உயர்ந்த அழகு, முழுமை மற்றும் வனப்பினால் அது எல்லா உயிருள்ள பொருட்களிலும் மேம்பட்டிருந்தது.

நாராயணன் (விஷ்ணு) ஓவியக்கலையை பிரபாசனனுடைய மகனான விசுவகர்மாவுக்குக் கற்பித்ததாகவும், அவன் அந்த அறிவை உலகம் முழுவதும் பரப்பியதாகவும் கூறப்படுகிறது. தெய்வங்களின் கலைஞனாக விசுவகர்மா கூறப்படுகிறான். அவன் கலைஞர்களுள் முன்னோடியானவனும், கலைகளில் சிறந்தவனும் ஆவான். அவன் கடவுளின் சிற்பி. அசுரர்களுக்குச் சிற்பி மயன் என்று கூறப்படுகிறது. கலை மற்றும் கலைப் பாணிகளின் பல்வேறு அணுக்கங்களை பெற்றுக் கொண்ட, இந்த உலகத்து மனிதர்கள், எல்லாவற்றையும் அவனுக்கே அர்ப்பணித்து, அவனைத் தெய்வீகக் கலைஞனாகவும் மற்றும் அவர்களுக்குரிய அனைத்தின் காரணகர்த்தாவாகவும் வழிபடுகின்றனர். செதுக்குதல், வார்ப்பு, கட்டுதல், கருவிகள் மற்றும் பாத்திரங்கள் செய்தல் ஆகியவற்றை மேன்மையுடன் செய்தவர்கள் விசுவகர்மா இனத்தைச் சேர்ந்தவர்காளக இருந்தார்கள். அவர்களது குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே அவர்கள் பயிற்றுவிக்கப் படுகிறார்கள். அவர்களது தந்தையே அவர்களது முதல் ஆசான். அவர்கள் பயிற்சியாளர்களாகச் சேர்ந்து முழுமை பெற்ற கலைஞர்களாக வெளிப்படுகிறார்கள். ஓவியம், சிற்பம், செதுக்குதல் மற்றும் உருவறைப்படம் வரைதல் முதலிய கலைகளைப் பற்றிக் கிடைத்த பொருட்கள், குறிப்புகள் மற்றும் சான்றுகளை நாங்கள் ஆய்வு செய்திருக்கிறோம். முருகுணர்ச்சி நோக்கின்படி பார்த்தாலும் கூட விசுவகர்மாக்கள் சிறந்த கலைஞர்களே. கலைஞர்கள் நடைமுறையில் அரச குடும்பத்தினர் மற்றும் செல்வந்தர்களின் துணையாலும் மற்றும் ஊக்கத்தாலும் செழித்த கலைஞர்களாக இருந்தார்கள். வறுமை மற்றும் ஆதரவற்ற தன்மை இவற்றின் பிடியில் வாழ்ந்தவர்களாகவும், சமுதாயத்தின் எதிர்ப்புக்களை சமாளிப்பவர்களாகவும் பெரும்பாலும் இருந்தார்கள்.

ஓவியக்கலை பற்றிய முதல் குறிப்பு மதுரைக் கூலவாணிகன் சாத்தனாரது புறநானூற்றுப்பாடலில் காணப்படுகிறது. பாண்டியன் சித்திரகூடத்துஞ்சிய நன்மாறன் – அதாவது, சித்திரக் கூடம் ஒன்று இருந்தது. அதில் அரசன் நன்மாறன் இறந்தான் என்று அது கூறுகிறது. திருப்பரங்குன்றம் கோயிலில் ஓவியக் கலைக்கு ஓர் அருங்காட்சியகம் இருந்தமைக்கான சான்றுகளைப் பரிபாடல் கொண்டிருக்கிறது.

அது குறிப்பிடுவதாவது:

"நின் குன்றத்து
எழுதொழில் அம்பலம் காமவேள் அம்பின் தொழில் வீற்றிருந்த நகர்"[1]

கலைஞர்கள் கண்ணுள் விளைஞர்கள் என்று கூறப்பட்டார்கள். என்று மதுரைக் காஞ்சியில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"எவ்வகை செய்தியும் உவமம் காட்டி நுண்ணதின் உயர்ந்த
நுழைந்த நோக்கிற்
கண்ணுள் விளைஞர்"[2]

பெண்களும் ஓவியக்கலையில் தேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். மணிமேகலையில் மாதவி, படம் வரைதல் மற்றும் ஓவியம் வரைதலைக் கற்றமை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"ஓவியச் சைந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத் துறை போகிய பொற்றொடி மங்கை"[3]

அவள் நடன மாடுவதுடன், ஓவியச் செந்நூலை (ஓவியம் பற்றிய பாடநூலை)க் கற்று ஓவியத்தில் தேர்ந்தவளாக இருந்தாள். வட்டிகைச் செய்தி (ஓவியம்) மற்றும் புனையா ஓவியம் (வரைவுப்படம்) போன்ற வேறுபட்ட பெயர்கள் மணிமேகலையில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. காவிரிப் பூம்பட்டினத்திலுள்ள மருவூர்ப் பாக்கத்தில் கன்னார்கள், தச்சர்கள், கருமான்கள் மற்றும் பொற்கொல்லர்களது குடியேற்றம் பற்றிச் சிலப்பதிகாரத்தில் கீழ்க்கண்ட வரிகளில் கூறப்படுகிறது.

"பட்டினும் மயிரினும் பருத்தி நூலினும்
கட்டு நுண்வினைக் காருகர் இருக்கையும்
....
கஞ்சக் காரரும் செம்பு செய்குநரும்
மரங்கொல் தச்சரும் கருங்கைக்கொல்லரும்
கண்ணுள் வினைஞரும் மண்ணீட்டாளரும்
பொன்செய் கொல்லரும் நன்கலந்த தருநரும்
துன்ன காரரும் தோலின் துன்னரும்
கிழியினும் கிடையினும் தொழில்பல பெருக்கிப்
பழுதில் செய்வினைப் பால்கெழு மாக்களும்"[4]

மகதத்து வினைஞர்களும் (தச்சர்களாக இருக்கலாம்) மகாராட்டிரத்துக் கன்னார்களும், யவனத்து (வெளிநாட்டு)த் தச்சர்களும்,

உள்நாட்டுக் கலைஞர்களுடன் கலந்திருந்தார்கள் என்றும் அவர்கள் அழகான கட்டிடங்களைக் கட்டினார்கள் என்றும் மணிமேகலையில் கூறப்பட்டுள்ளது.

"மகத வினைஞரும் மராட்டக் கம்மரும்
அவந்திக் கொல்லரும் யவனத் தச்சரும்
தண்டமிழ் வினைஞர் தம்மொடு கூடி
கொண்டினிது ஒட்டி"[5]

சரித்திர காலத்தில் அரசர்கள் புரவலர்களாக மட்டுமல்லாமல் தாங்களே கலைஞர்களாகவும் இருந்தார்கள் என்பதற்குச் சான்றுகள் உள்ளன. அவர்களது ஆட்சியின் கீழ் கலைஞர்கள் பெரிதும் கௌரவிக்கப்பட்டு செழித்திருந்தார்கள்.

அரசப் புரவலனான பல்லவ மன்னன் முதலாம் மகேந்திரவர்மன் இசை, ஓவியம், சிற்பம், இலக்கியம் ஆகியவற்றில் தேர்ந்தவனாக இருந்தான்.

என்.சி. மேத்தா இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்.[6]

"மகேந்திர வர்மன் மற்றவற்றுடன் கூட, சித்திரப்
புலி–ஓவியர்களுள் புலி என்னும் பட்டப்
பெயரைக் கொண்டிருந்தான். அவன் ஒரு
திறமையுள்ள கவிஞனும், பாடகனும், சிறந்த கட்டிட
அமைப்பாளனும், விசித்திர சித்தன்"

என்று தன்னையே கூறிக்கொண்ட இந்த ஆர்வ மனமுடைய அரசன் ஒரு ஓவியவனாகவும் இருந்தமை சாத்தியமான ஒன்றே. அவனுடைய தந்தையார் சிம்ம விஷ்ணுவும், அவனுடைய முன்னோர்களான நரசிம்ம வர்மன் மற்றும் இராஜசிம்மப் பல்லவனும் புலமை வாய்ந்த கலைஞர்களாகவும், கலை ரசிகர்களாகவும் இருந்தார்கள்; கலைஞர்களைக் கௌரவித்தார்கள்.

சோழ அரசர்கள் – குறிப்பாக இராசராசனும், இராசேந்திர சோழனும் – மிக உயர்ந்ததொரு அந்தஸ்து அளித்து கலைஞர்களைக் கௌரவித்தார்கள். இதற்கு, அவர்களால் கட்டுவிக்கப்பட்ட கோவில் சுவர்களில் உள்ள கல்வெட்டுக்களில் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. பாண்டியர் காலத்திலும், விசயநகர அரசர்கள் காலத்திலும் அவர்கள் மரியாதையையும், அரசு ஆதரவுகளையும் துய்த்தார்கள்.

அரசுப் பணிகளை நிறைவேற்றவும், கொண்டுவரப்பட்ட ஓவியங்களை மதிப்பீடு செய்யவும், நன்கு திட்டமிடப்பட்டதொரு ஏராளமான கல்விமுறையில், அரச குடும்பத்து உறுப்பினர்களுக்கு இசை, நடனம், ஓவியம் போன்ற பல்வேறு கலைகளைக் கற்பிக்கவும் தனிச் சிறப்புவாய்ந்த திறமையுள்ள கலைஞர்கள் அரசவைகளில் ஆதரிக்கப்பட்டார்கள்.

கோவில் கட்டுவதின் பல்வேறு துறைகளான கல் செதுக்குதல், உலோகம் வார்த்தல், ஓவியம் தீட்டுதல் ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டிருந்த கலைஞர்கள் ஸ்தபதிகள் என்று கூறப்பட்டார்கள். சிற்ப சாத்திரங்கள் இந்தக் கலைஞர்களை ஸ்தபதிகள், சூத்ரக்ரஹிகள், விதேகி மற்றும் சக்ஷாசனன் என்னும் நான்கு வகைகளாகப் பிரித்திருக்கின்றன. இவர்களில் ஸ்தபதிகள் சிறப்பிடம் கொடுக்கப்பட்டார்கள்.

எல்லோருக்கும் பணியாற்றிய மற்ற கைவினைஞர்களைப் போல் அல்லாமல் கலைஞர்கள், ஒரு வரம்புக்கு உட்படுத்தப்பட்ட எண்ணிக்கையுள்ள வாடிக்கையாளர்களுக்கே பணி செய்தார்கள். தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞன் அவனுடைய தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த திறமையில் எப்பொழுதும் உயர்வாகக் கணிக்கிடப்பட்டான். முன்காலத்தில், கலைஞர்களின் சமுதாயப் படிநிலை போதுமான அளவு உயர்ந்ததாகவும் மேதக்கதாகவும் இருந்தது. கலைத்திறன் மற்றும் மேன்மையான சீலத்திற்கான சிறந்த நன்மதிப்பை இந்தக் கலைஞர்கள் பெற்றிருந்தார்கள்.

அரண்மனைகள், பொதுக் கலையகங்கள் ஆகியவற்றின் சிறப்புக் கலைக் கூடங்களில் கலைப் பொருட்கள் பாதுகாக்கப்பட்டன. நாட்டின் சுவைத்திற வல்லுநர்களும், மற்ற விவரமறிந்த குடிமக்களும், கலைச் செல்வங்களைச் சேகரிப்பதில் மகிழ்வெய்தினார்கள். படுக்கையறைகள்கூட ஓவியங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டன.

கலைஞர்கள் அவர்களுடைய கலையின் மேன்மையை எப்போதும் உணர்ந்திருந்தார்கள். வாய்ப்பு நேர்ந்தபொழுது, அவன் அதற்குச் சமமாக உயர்ந்து, அவனுடைய திறமையை நிறுவவும் முடிந்தது. அரசவையின் மற்ற ஓவியர்களுடன் போட்டியிட ஒரு சிறப்பான முறைமையும் வழக்கில் இருந்தது.

கலைஞர்களைப்பற்றிய கல்வெட்டுக்குறிப்புக்களும் இருக்கின்றன. தச்சன் என்னும் சொல் பொதுவாக கல் தச்சர்கள், மரத் தச்சர்கள் ஆகிய

கலைஞர்களைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டது. சங்க காலத்தில் மரத் தச்சர்கள் மரங்கொல் தச்சர்கள் என்று அழைக்கப்பட்டார்கள். இரண்டாவது மற்றும் மூன்றாவது நூற்றாண்டு கல்வெட்டுக்கள் சமண முனிவர்களுக்காக பாறைக் குறிப்புகளைச் செதுக்குவித்த ஒரு கல் தச்சனை தச்சன் – ஸ்தபதிகுல வழித் தோன்றல் – என்று குறிப்பிடுகின்றன. மாமண்டூர் கல்வெட்டுக்கள் சிறுவனால் உருவாக்கப்பட்ட பாறைக் குறிப்பு பற்றிப் பேசுகின்றன. ஹல்லர செப்பேடுகளில் உள்ள கல்வெட்டுக்களில் ஆசார்யன், விசுவகர்மாச்சாரியன்[7] என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளான்.

அபராஜிதனுடைய வேலஞ்சேரி செப்பேடுகள் செதுக்கியவனுடைய பெயரை மட்டும் அல்லாமல் ஊதியமாக அவன் நஞ்செய் நிலம் பெற்றதாகவும் கூறுகின்றன.[8] அரசர்களது கருணையினால் செல்வாக்கைப் பெற்றவர்களில் முதன்மையானவனாக விஜயண்ணன் விவரிக்கப் பட்டிருக்கிறான். அவன் காஞ்சி நகரில் பிறந்தவன்.

உத்தர மேரூரிலுள்ள[9] சிறப்புமிக்க சுந்தரப் பெருமாள் கோவிலைக் கட்டுவித்த மிக்க புகழ்பெற்ற ஒருவன் தும்புர ராமன் அரசவையில் இருந்தான். அவன், ஆகம சாத்திரம் மற்றும் கட்டிடங்களின் சிற்ப சாத்திர விவரங்களைக் கொண்டிருந்த நூலான, வாஸ்த்து வித்யாவில் தேர்ந்தவனாக இருந்தான்.[10]

மாமல்லபுரத்தை அடுத்துள்ள, கால்வாய்க்கு மேற்கில் உள்ள சிறு பாறைகளில், புகழ்பெற்ற மாமல்லபுரம் கோயிலைக் கட்டுவித்த கலைஞர்கள், அவர்கள் பெயர்களைப் பொறித்துச் சென்றிருக்கிறார்கள்.[11]

கலைஞர்கள் அரச சாசனங்களைச் செதுக்குவதிலும், கோவில்களை நிர்மாணிப்பதிலும் மட்டும் அல்லாது நீர்ப்பாசனக் கண்மாய்களை அமைப்பதிலும் ஈடுபட்டுவந்தார்கள். இரண்டாம் நந்திவர்மனது ஆட்சிக்காலத்தில் இந்தூர்க் கோட்டத்து உட்பிரிவான நெடுங்கல் நாட்டில் அமைந்துள்ள அரூரைச் சேர்ந்த கொரையாண்டார் மகன் நக்கனால் கொடையாக அளிக்கப்பட்ட கால்வாயை குவணன் தச்சன் அமைத்ததாகக் கூறப்படுகிறது.

சிற்பிகளில் முதன்மையானவனாக நக்கனால் வரைபடம் செதுக்கப்பட்டதாக தளவாய்புரம் செப்பேடுகள் கூறுகின்றன. நக்கன், சேர, சோழ, பாண்டியர்களது சின்னங்களான வில், புலி, இரு மீன்கள்

ஆகியவற்றை இமயமலையில் செதுக்கியவர்களின் வழித் தோன்றல் எனவும் வரைப்படத்தினுடைய பிரசஷ்டி சேஷத்தை இயற்றியவனுடைய தந்தை எனவும் கூறப்படுகிறான். இந்த வரைபடத்தின் பிரஷ்டி சேஷத்தை இயற்றியவன் கருமானான ஒரு கைவினைஞன் என்றும் கூறப்படுகிறது.[12]

அவர்கட்கு அரசர்களுடைய ஆதரவுமட்டுமின்றி அரசிகளுடைய ஆதரவும் இருந்தது என்பதற்கான அடையாளங்கள் இருக்கின்றன. நிலங்கள், வீடுகள் முதலியவை தோட்டங்களுடன் அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டன. குளங்களில் மீன்பிடிப்பதில் பாதி பங்கை அடைவதற்கான உரிமையும் அவர்களுக்கு மானியமாக அளிக்கப்பட்டன. அவர்களுக்குத் தனிச் சலுகைகள் வழங்கப்பட்டன. அதிகரித்துக் கொண்டுவந்த கோயில்களைக் கட்டும் வேலையோடு அவர்கள் இணைந்திருந்தனர். அவர்கள் வேதங்கள், ஆகமங்கள், வாஸ்த்து சாத்திரங்களில் தேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். அவர்கள் நடத்தையில் உண்மையும், நேர்மையும் உடையவர்களாக இருந்தார்கள். அவர்கள் சோதிடம் மட்டுமின்றி மண் ஆய்வு மற்றும் கல்லில் குறைகள் காணுதலையும் அறிந்திருந்தார்கள். இந்தக் கைவினைஞர்களின் பெயர்கள் பல கோயில்களிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சான்றாக, தஞ்சாவூர் பெரிய கோயிலில் – ராஜராஜேஸ்வரம் – வீர சோழன் கன்கர் மல்லன் என்கிற ராஜராஜப் பெருந்தச்சனைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. அவனுடைய உதவியாளர்கள் இலத்திகடையன் என்கிற கண்டராதித்த பெருந்தச்சன் மற்றும் குணவன் மருந்தச்சன் என்கிற நித்திய வினோத பெருந்தச்சன் ஆவார்கள். அவன் பல பரிசுகள் பெற்றான். தலைமை ஸ்தபதியான ராஜராஜப் பெருந்தச்சன் மூன்று பங்கையும், மற்றவர்கள் ஒவ்வொருவரும் நான்கில் ஒரு பங்கையும் அவர்களது சேவையின் அடையாளமாகப் பெற்றார்கள்.[13]

ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் தச்சன் காணி[14] தட்டாரக் காணி[15] ஆசாரிக் காணி[16] முதலியவை போன்ற சில நிலைப்பகுதிகள் இருந்து வந்திருக்கின்றன. ஆலங்குடி கிராமத்தில் ஒரு நிலப்பகுதி, சிற்பக்காரிய காணி என்று கூறப்பட்டது. கோயில்கள், தங்கள் நிலங்களில் சில பகுதிகளைக் கைவினைஞர்களுக்கு நிரந்தரமாக ஒதுக்கியதைக் காட்டும் கல்வெட்டுகளும் இருக்கின்றன.[17]

இந்தக் கலைஞர்கள், கோயிலுக்கு நன்கொடை அளித்ததாகிய பல செய்திகளும் உள்ளன. கலைஞர்கள் மிகுந்த கண்ணியத்துடனும், சமுதாய

அந்தஸ்துடனும் நடத்தப்பட்டார்கள். அவர்கள் கோயிலுக்குப் பணம், நிலம், மற்றும் ஆடுகளை நன்கொடையாக அளித்திருக்கின்றனர். திருவிளக்குப் புரத்தின்படி சன்னயக் கோயிற் பெருந்தச்சன் அவனுடைய நிலங்கள், பணம், மற்றும் ஆடுகளை திருவெண்காடுடையார் கோயிலுக்குக் கொடையாக அளித்திருந்திருக்கிறான். பொந்திக் கோயில் மகாதேவருக்குத் தூங்கா விளக்கு எரிப்பதற்காக ஸ்ரீகவை மங்கலப் பெருந்தச்சன் கொடை அளித்தாகக் கூறப்படுகிறது. இந்தக் கலைஞர்களின் உதவிகொண்டு சமகாலத்து வரலாறுகள் கூட கோயிற் சுவர்களில் செதுக்கப்பட்டன.[18]

விஜய நகர அரசு காலத்தில், கலைஞர்கள் மதிப்புயர்வு அளிக்கப் பட்டார்கள். கோயில் கட்டுமானங்கள் அவற்றின் சிறப்பைக் கண்டன. நடராசர் கோயிலின் வடக்குக் கோபுரத்தை எழுப்பிய ஸ்தபதிகளுடைய பெயர்கள் கோபுரத்தின் மேலேயே செதுக்கி இருப்பதைக் காணலாம்.[19]

நாயக்க மன்னர்கள் எப்பொழுதும் கலைஞர்களைப் புரந்து வந்தார்கள். அவர்கள் கலைஞர்களுக்குத் தனிச் சலுகைகள் மற்றும் கொடைகளை தொடர்ந்து கொடுத்து வந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது. மதுரை நாயக்கர்களது ஆட்சி காலத்தில் கலைஞர்கள் மதுரைக்கும் திருச்சிக்கும் சென்றபோது, கி.பி. 1659இல் விசுவாநத நாயக்கரால் யானை, இரட்டைச் சாமரம், வெண்குடை, பல்லக்கு, கூடாரம் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தும் உரிமை அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டது. அப்போது அவன் அது குறித்து ஒரு கட்டளையும் பிறப்பித்ததாகக் கருதப்படுகிறது.

"எவன் ஒருவன், கலைஞனை அவனுடைய கண் அல்லது கையை இழக்கும்படி செய்கிறானோ, அவன் மரண தண்டனை அடைவான்" என்று கூறும் மௌரிய கல்வெட்டிலிருந்து இந்த வர்க்கத்தின் பாதுகாப்பிற்கு மன்னன் அளித்த சிறந்த ஆதரவு வெளிப்படுகிறது. மெகஸ்தனீசால் விவரிக்கப்பட்ட இது ஏன்ஷியன் இண்டியாவில் (எம்.கிரிண்டில்) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[20]

அதற்குக் கைமாறாக, கலைஞர்கள் இத்தகைய சலுகைகளுக்குத் தக்கவர்களாக தங்களை நிரூபித்தார்கள். அவர்கள் அர்ப்பணிப்புடனும், தன்னல மறுப்புடனும் அவர்களது பணியில் ஈடுபட்டார்கள். மரபுவழிக் கதையொன்றின்படி, இராமநாதபுரம் மாவட்டத்தினைச் சார்ந்த காளையார் கோயிலுக்கு அருகிலுள்ள சிவகங்கை மருதுபாண்டியரது ஆட்சிக் காலத்தில்

அரசனுடைய பவனிக்காக ஒரு தேர் செய்யும்படி குப்புமுத்து ஆசாரி கோரப்பட்டான். அவன் அதைச் செய்து முடித்தான். அவன் அதில் அரச நிலையில் பவனிவர அனுமதிக்கப்பட்டான். அது, அகந்தை அல்லது தற்பெருமைக்காக அல்ல; ஆனால், தேரில் முதலில் சவாரி செய்பவன் ஒரு விபத்தில் இறந்து விடுவான் என்று அவன் கொண்டிருந்த முன் உணர்வே காரணம். உண்மையில் அந்தத் தேரில் ஏறிவந்த குப்புமுத்து ஆசாரி ஒரு விபத்தில் அந்த இடத்திலேயே இறந்து விட்டான். மரணப் படுக்கையில் அவனுடைய முன் உணர்வையும், எப்படி அரசனை விபத்திற்கு ஆளாகாமல் காப்பாற்ற வேண்டும் என்று அவன் நினைத்தான் என்பதையும் அரசனுக்கு விளக்கினான்.

18–ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில், புகழ்பெற்ற மராட்டிய மன்னனான தஞ்சை சரபோஜி மன்னன் கலைகளில் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தான். அவன் பல கலை நூல்களையும் கலைச் சின்னங்களையும் தொகுத்தான். உள்ளூர் கலைஞர்களுக்கு அரசு ஆதரவு அளித்து, அவர்களை அந்த வரலாற்றுச் சின்னங்களின் கலையழகையும், வேலைப் பாட்டையும் பின்பற்றச் செய்தான். தஞ்சாவூர் கலைத் தட்டுக்களும், தஞ்சாவூர் ஓவியங்களும் இந்த வகையில் குறிப்பிடக் கூடியவைகளில் சில.

ஆங்கிலேயர்களது வருகையினால், தமிழ்நாட்டு அரசுகளால் மகிழ்ச்சியுடன் செய்யப்பட்டுவந்த கோயில்கள் கட்டுவதும், புதிப்பிப்பதும் குறையத்தொடங்கின. இத்தருவாயில் நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார் சமூகம் இல்லாவிட்டால் இந்தக்கலை, முற்றிலும் அழியும் உண்மையான அபாயம் இருந்தது. தெய்வபக்தி, மதப்பற்று காரணமாக அவர்கள், தங்களது வெளிநாட்டு வர்த்தகத்திலும், வியாபாரத்திலும் ஈட்டிய செல்வங்களைக் கொண்டு கன்னியாகுமரி முதல் காளஹஸ்தி வரை கோயில்களைப் புதுப்பிக்கவும், கட்டவும் தொடங்கினார்கள். 19–ஆம், 20–ஆம் நூற்றாண்டுகளில், வெவ்வேறு இடங்களில் கோயில்களைக் கட்டுவது மற்றும் புதுப்பிப்பதன் மூலம் அழிவின் எல்லையில் இருந்த ஸ்தபதிகள் மீண்டும் மறுமலர்ச்சி அளிக்கப்பட்டார்கள். கோயம்புத்தூர் மாவட்டத்திலுள்ள பரியூர் கோவில், காளஹஸ்தியிலுள்ள சிவன் கோவில் முதலியவை உயர்ந்து நின்றன. சுதந்திரத்திற்குப் பிறகு மத்திய மற்றும் மாநில அரசுகள் காட்டிய ஆர்வத்தாலும் எண்ணத்தாலும் இந்தக் கலைஞர்கள் மறுவாழ்வு அளிக்கப்பட்டார்கள்.

தஞ்சை அரியின் வழித் தோன்றலான வைத்தியநாத ஸ்தபதி மகாபலிபுரத்திலுள்ள சிற்பப் பயிற்சி நிலையத்தைத் தோற்றுவித்தார். அவர் காலத்து முன்னணிக் கலைஞர்களுள் ஒருவரான அவர் அரசின் கோரிக்கையின்படி மீண்டும் வந்தார். அவர் மத்திய அரசின் தேசிய விருதுகளைப் பெற்றவருமாவார். மகாபலிபுரத்திலுள்ள கட்டிட, சிற்பக் கலைக் கல்லூரியின் தலைவராக அவருக்கு அடுத்துவந்த அவருடைய புகழ்வாய்ந்த மகனான வி. கணபதி ஸ்தபதி அதனுடைய செய்முறைகளை விரிவாக்கினார், அவருடைய செயல்முறைகளையும் விரிவாக்கினார். தற்போது அவர் உலகப் புகழ்பெற்றதொரு கலைஞர். அவர் இந்தியாவிலும், அயல் நாட்டிலும் பல கோயில்களைக் கட்டி இருக்கிறார். அவருடைய பெயரும் புகழும் எங்கும் தெரிந்துள்ளது. காவிரிப் பூம்பட்டினத்திலுள்ள பூம்புகார் கலைமையம் மற்றும் சென்னையிலுள்ள வள்ளுவர் கோட்டம் ஆகியவற்றின் சிற்பியும் இவரே. மாநில அரசின் ஊக்கமும், தயவும் இந்த எல்லாச் செயல்களிலும் முக்கிய பங்கு வகித்தன.

கலைஞர்களிடம் அரசிற்கு இருக்கும் ஆர்வம் சென்னையிலுள்ள அரசு கலை மற்றம் கைத்தொழில் கல்லூரியினால் தெளிவாகிறது. இந்தச் சென்னைக் கல்லூரி, 1850ஆம் ஆண்டு, ஆங்கிலேயரான டாக்டர் அலெக்ஸாண்டர் ஹண்டரின் (Dr. Alexander Hunter) கீழ் முதலில் உருவாக்கப்பெற்றது. ராய் சௌத்ரியின் தலைமையில் அது ஒரு முன்னோடி கலை நிறுவனமாக வளர்ந்தது. கே.சி. எஸ். பணிக்கர், ஆர். கிருஷ்ணாராவ், எல். முனுசுவாமி ஆகியோர் அவரைத் தொடர்ந்து முறையே முதல்வர் பொறுப்பு ஏற்றனர். அரசின் உதவி மற்றும் துணையுடன் இந்த நிறுவனம் ஓவியம், சிற்பம், மட்பாண்டத் துறை (Ceramic) நெசவு மற்றும் காட்சித் தொடர்பு (Visual Communication) ஆகிய துறைகளில் கலைஞர்களைப் பயிற்றுவிக்கிறது. பல உயர்ந்த கலைஞர்களை இந் நிறுவனம் உற்பத்தி செய்திருக்கிறது. சோழ மண்டலக் கலைஞர்கள் யாவரும் இந்தக் கல்லூரியில் பயின்றவர்களே. இந்த அமைப்பின் மேற் கூறிய தலைவர்களின் தலைமையின் கீழ் சீனிவாசலு, சந்தான் ராஜ், அந்தோனிதாஸ், ஜானகி ராம், கன்னியப்பன், சுல்தான் அலி, சுரேந்திர நாத், கே. எம். கோபால், நந்த கோபால் பணிக்கர், வாசுதேவ், அல்பான்ஸோ, பாஸ்கரன். வித்யா சங்கர், ஜோபி நாத் முதலியவர்களைப் போன்ற உயர்ந்த கலைஞர்கள் வெளிப்பட்டிருக்கிறார்கள். நாட்டளவிலும், அனைத்துலக அளவிலும் இந்தியக் கலையின் சமகாலத்திய பல்வேறு போக்குகளை வளர்க்கவும் பரப்பவும் இந்தக் கலைஞர்கள் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நாடு முழுவதும் கலைஞர்களை ஊக்குவிக்கு முகத்தான் மத்திய அரசு லலித கலா அகாடமியையும், ஓவிய நுண்கலைக் குழுவையும் உருவாக்கியுள்ளது. புதிய தேசிய விருதுகள் அளிக்கப்படுகின்றன. பல கலைக் கழகங்களுக்கும், நிறுவனங்களுக்கும், அதுபோல தனிப்பட்ட கலைஞர்களுக்கும் மானியங்களும், உதவிகளும் அகாடமியால் கொடுக்கப்படுகின்றன. கலைத் துறைகளில் மேல் பயிற்சிக்கும், ஆய்வுக்கும் பட்டதாரி ஆதரவு ஊதியங்கள் (Fellowships) அளிக்கப்படுகின்றன. கலைத் துறைகள், மற்றும் கலைஞர்களிடம் இந்திய அரசு வைத்திருக்கும் பற்றின் சிறப்பை, பண்பாட்டிற்கென்று ஒரு தனித்த அமைச்சகத்தை உருவாக்கியதே தெரிவிக்கிறது (இத்தகைய பல்வகைப்பட்ட முயற்சிகளுக்கும் ஊக்கங்களுக்கும், செயல்பாடுகளுக்கும் நன்றி). இந்தியாவில், குறிப்பாக தமிழகத்தில், கலை மறுமலர்ச்சி அடைந்துள்ளது.

கம்ப்யூட்டர்களும், விண்வெளிக் கலங்களும், ஒளிக் கதிர்களும் ஆகிய இந்நாளைய உலகில், ஒரு கலைஞன் கூட எதிர்கால நோக்கை உடையவனாகிவிட்டான். வழிநடத்தும் தன்மைக்கும் சட்டங்களுக்கும், சமயத் தொடர்பான போக்குகளுக்கும் உரிய அந்த நாட்கள் கடந்த காலங்களாகி விட்டன. கசங்கிய காகிதத் துண்டிலிருந்து விண்வெளிக்கல ஆய்வுவரை தன்னைச் சுற்றியுள்ள ஒவ்வொன்றையும் அழகுபடுத்துகின்ற, விரிவு படுத்துகின்ற ஆக்கபூர்வமான சிந்தனையாளனாக இன்றைய கலைஞன் இருக்கின்றான். எங்கும் வண்ணத்தையும் வடிவத்தையும் அவன் காண்கின்றான். இந்நாட்களில் கலைஞனால் எடுத்துக் கொள்ளப்படும் சுதந்தரம், முழுவதும் தடைசெய்யப்படுவதில்லை. அவனுடைய ஆக்கபூர்வமான எண்ணங்களுக்கு கட்டுப்பாடுகள் இல்லை. ஒரு கலைஞன் அவன் பார்க்க, உணர புலப்படுத்தக்கூடிய எதையும் அழகுணர்ச்சியால் பாராட்டும் மனிதன் என்பதில் ஐயமில்லை. முற்காலத்தில் கலைஞர்கள், சமயத்தோடு ஒன்றுபட்டு இருந்ததால், கடந்த காலத்தில் இவ்வாறு இல்லை. அக்காலத்தில், சில உறுதியான அடிப்படைத் தத்துவங்கள் வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் இப்பொழுது கீழை மற்றும் மேலை நாட்டுத் தொடர்புகள் வந்ததன் காரணமாக, உருவங்களை உணர்வதில் மட்டும்கூட அல்லாமல், அவைகளை புறநிலைப் படுத்துவதிலும் அவர்களது அறிவெல்லைக் கோடும், மனநிலைச் சார்பும் மாறிவிட்டன. தற்போது கலைஞர்கள் இயற்கையை அது உள்ளவாறே அன்றி அவர்கள் உணர்வது போலவும், அதனால் தூண்டிவிடப்பட்டது போலவும் மதிப்பீடு செய்ய, பரந்தகன்ற சுதந்திரத்தை எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். இந்த சாதனத்தை,

அவன், இயற்கையின் விளைவுகளைப் புறநிலைப்படுத்த பயன்படுத்துகிறான். மேலும், அவனுடைய புரவலர்கள் இந்நாட்களில், அவர்களது மனநிலைச் சார்பில் குறுகிய மனமுடையவர்களாகவும், கோட்பாட்டு வெறியர்களாகவும் இல்லை. அவர்கள் எல்லா வடிவங்களிலும், சமயமல்லாதவற்றிலும் கூட, கலைஞர்களை ஊக்குவிக்கின்றார்கள். புதுமை ஓவியம் (Modern Art) என்னும் கருத்தமைப்பு கலைத் துறையில், அருவத்தைப் புறநிலைப்படுத்துவதில் முற்போக்கான மாறுதல்களையும் கொணர்ந்தன. அதனால் கலைஞர்களைப் போல கலையை மதிப்பீடு செய்யவும் ஆதரிக்கவும் புரவலர்களுக்கு வாய்ப்பெல்லைகள் கிடைத்திருக்கின்றன.

அது கொஞ்சம் அதிக தூரம் சென்றவிட்டது என்றும் கலைஞர்களிடம் தமக்குத் தாமே விதித்துக்கொண்ட சில கட்டுப்பாடுகள் இல்லாவிட்டால் அது, இந்திய மரபுகளை ஒருவர் மறக்கவும், புறக்கணிக்கவும் செய்துவிடும் என்றும் அஞ்சுகிறேன். இதற்கு, நிகழ்காலக் கலைஞர்கள் ஏதாவது செய்யவேண்டும்.

முடிவு

நான் கலை மற்றும் கலைஞர்களின் தோற்றம் மற்றும் வளர்ச்சி, அவர்கள் அரசர்களிடமும், செல்வந்தர்களிடமும் மகிழ்வுடன் நுகர்ந்த ஆதரவு இவை பற்றி இந்த மேதக்க குழுமத்தின் முன் பணிவான முறையில் வைப்பதற்கு பெரு முயற்சி செய்துள்ளேன்.

வள்ளுவர் கூறியது போல,

தொட்டனைத் தூறம் மணற்கேணி வரலாற்றின் ஆழங்களில் ஒருவர் தோண்டிக்கொண்டே போனால் பல சுவையான உண்மைகளையும் தனிச் சிறப்புக்களையும் எதிர்கொள்ளும்படி செய்யப்படுகிறோம். அது கலை ஒரு உண்மையான விரதமாக மதிக்கப்பட்டமையையும், கலைஞர்களையும் கலை வழிமுறைகளையும் ஒரு மகத்தான, முக்கியமான சாதனைகள் என்று குடிமகனும் பிரபுவும் மதித்தமையையும், உலகுக்கு நிறுவும் வளர்ச்சியின் தொடக்க நிலையிலுள்ள இப்பல்கலைக்கழகம் சில செய்திகளையும் சில சிறப்பியல்புகளையும் விவரமாக எடுத்துக்கூற எங்களுக்கு பொன்னான வாய்ப்பு அளித்துள்ளது. மேலும், உணர்ச்சி வேகத்தோடு ஆர்வ சுறுசுறுப்புடனும் கலைத்துறையின் கடந்தகால மகத்தான வடிவத்தைப் பொதுமக்களின் பார்வைக்கு முன் வைக்க இப்பணிதொடர வேண்டும் என்று வாழ்த்துகிறேன்.

இந்த வாய்ப்பு குறித்து அனைவருக்கும் நான் நன்றி கூறுகிறேன்.

மேற்கோள்கள்

1. பரிபாடல் 18: 27–28
2. மதுரைக் காஞ்சி 516–518
3. மணிமேகலை ஊர் அவர் : 31–32
4. சிலப்பதிகாரம் – இந்திர விழா ஊர்எடுத்த காதை 16–34
5. மணிமேகலை சிறைக் கோட்டம் அறக்கோட்டாக்கிய காதை 11 : 107–110
6. என்.சி. மேத்தா – ஸ்டடீஸ் இன் இண்டியன் பெயிண்டிங்
7. பி.எஸ்.எம். பக்கம் 390
8. வேலஞ்சேரி ப்ளேட்ஸ் பை அபராஜிதா – டாக்டர் ஆர். நாகசாமி
9. வி. கணபதி ஸ்தபதி
10. யாவரும் கேளிர் – டாக்டர் ஆர். நாகசாமி பக்கம் 245–247
11. டாக்டர் ஆர் . நாகசாமி
12. தளவாய் புரம் செப்பேடுகள் 11. 214–224
13. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 2 எ.66
14. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 5 எ.991
15. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 5 எ.515
16. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 4 எ.438
17. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 5 எ.515
18. சௌத் இண்டியன் இன்ஸ்க்ரிப்ஷன்ஸ், தொ. 2 எ.985
19. டாக்டர் நாகசாமி – யாவரும் கேளிர், பக்கம் 251
20. எம்.கிரிண்டில் – ஏன்சியன்ட் இண்டியா ஆஸ் டிஸ்க்ரைப்டு பை மெகஸ்தனீஸ் அண்ட் ஆரியன்.

புத்தகப் பட்டியல்

1. ப்ரௌன் பெர்சி – இண்டியன் பெயின்டிங், ஆக்ஸ்போர்டு, 1932.
2. பென்ஞமின் ரோலண்ட் – தி ஆர்ட் அண்டு அர்க்கிடெக்சர் ஆஃப் இண்டியா, புத்திஸ்ட், ஹிண்டு, ஜெய்ன் 1953.
3. குமாரசுவாமி ஆனந்த – ஹிஸ்டரி ஆஃப் இண்டியன் அண்ட் இண்டோனேசியன் ஆர்ட்
4. சந்திர மூர்த்தி. எம் – தமிழகக் கோயில் கலை

5.	டக்ளஸ் பேரட் மற்றும்	–	ட்ரெஷர் ஆஃப் ஏசியா – பெயிண்டிங் ஆஃப் இண்டியா
6.	ஹாவெல் இ.பி.	–	தி டியல்ஸ் ஆஃப் இண்டியன் ஆர்ட், லண்டன் 1920.
7.	க்ராம ரிச் ஸ்டெல்லா	–	1. சர்வே ஆஃப் பெயிண்டிங் இன் தி டெக்கான், லண்டன் 1937. 2. தி ஆர்ட் ஆஃப் இண்டியா, ட்ரெடிஷன்ஸ் ஆப் இண்டியன், ட்ரெடிஷன்ஸ் ஆஃப் இண்டியன் ஸ்கல்ப்சர், பெயிண்டிங் அண்டு ஆர்க்கிடெக்சர், லண்டன்,
8.	மேத்தா எம்.சி	–	ஸ்டடீஸ் இன் இண்டியன் பெயிண்டிங், பாம்பே, 1929.
9.	எம். கிரிண்டில்	–	ஏன்ஷியண்ட் இண்டியா ஆர்ட் டிஸ்க்ரைப்டு பை மெகஸ்தனீஸ் அண்டு ஆரியன், லண்டன் 1934.
10.	மயிலை சீனி வெங்கடசாமி	–	தமிழ் வளர்த்த அழகுக் கலை
11.	டாக்டர் நாகசாமி.ஆர்	–	1. ஓவியப் பாவை 2. யாவரும் கேளிர்
12.	நடன காசிநாதன்	–	1. ஆர்டிஸ்ட் அண்டு ஆர்டிஸன்ஸ் (ப்ரஸீடிங்க்ஸ் ஆஃப் த ப இண்டர் நேஷனர் கான்பரன்ஸ் செமினார், தமிழ் ஸ்டடீஸ் 1981. 2. தி அன்பப்ளிஷ்டு டீடெய்ல்ஸ் ஆஃப் த சேம் டாபிக் – ஆர்டிஸ்ட்ஸ் அண்டு ஆர்டிசன்ஸ்
13.	சிவராம மூர்த்தி, சி	–	1. சித்ர சாலா – ஏன்ஷியன்ட் இண்டியன் ஆர்ட் காலரீஸ் – திரிவேணி 7, 1934. 2. பெயின்டர்ஸ் ப்ராவர்ப்ஸ், க்வார்ட்தோர் மைதிக் ப.26 3. சித்ர சூத்ரா ஆஃப் தி விஷ்ணு தர்மோத்தரா 4. சௌத் இண்டியன் பெயின்டிங்க்ஸ் நேஷனல் மியூசியம், டெல்லி,

5. சோர்சஸ் ஆஃப் ஹிஸ்டரி இல்யுமைண்ட் பை லிடரேச்சர், டெல்லி, 1979.

6. இண்டியன் பெயிண்டிங் 1968 நேஷனல் புக் ட்ரஸ்ட். நியூ டெல்லி, 1979.

7. நடராஜா இன் ஆர்ட், தாட் அண்டு லிடரேச்சர், டெல்லி 1974.

8. பெயிண்டர்ஸ் இன் ஏன்ஷியண்ட் இண்டியா, டெல்லி 1978.

14. தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம் – கலைக் களஞ்சியம், மெட்ராஸ் 1956.

10. கலை பற்றி ஒரு கலைஞனது கருத்தமைப்பு

– வி.ஆர். அம்பேர்கர்

என்னுடைய பழைய நண்பர்களுடன் இங்கு இருப்பதற்கு நான் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைகிறேன். என்னுடைய கட்டுரையை நான் எழுதவில்லை. முன்னேற்பாடின்றி பேசுவதன் மூலம் என்னுடைய கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பேன் என்றும், என்னடைய பேச்சு பதிவு செய்யப்படலாம் என்றும் நான் அதைத் திருத்தி இறுதிப்படி தயாரிக்க முடியும் என்றும் பேராசிரியர் இராமன் அவர்களிடம் நான் கூறினேன். "கலை பற்றி ஒரு கலைஞனது கருத்தமைப்பு" என்பது இன்றைய தலைப்பு ஆகும். கலையைப் பற்றிப் பேசுவது எப்பொழுதும் கடினமானது. ஒ கலை என்னும் சொல்லே அது பற்றி நிரம்ப சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. கலை என்று நாம் எதைக் கருதுகிறோம்? நுண்கலைகள் (Fine Arts), செயற்படு கலைகள் (Performing Arts) முதலியவை போன்ற பல தரப்பட்ட கலைகள் இருக்கின்றன. (என்னுடைய சொந்தத் துறை கல்லூரி அளவில் ஆங்கில இலக்கியம் ஆகும்.) வடமொழியும் நான் பயின்றிருக்கிறேன். என் வாழ்க்கையின் தொடக்கத்தில் ஒரு ஓவியனாகவும் இருக்க நேர்ந்தது. இதுவே என்னுடைய பின்னணி ஆகும். இறுதியாக நான் ஒரு கலைஞன் ஆனேன். இப்பொழுது நான் கலைஞனாகப் பணியாற்றுகிறேன். என்னுடைய இளமை நாட்களிலிருந்தே நான் பம்பாய் ராஜதானியின் – அப்பொழுது மகாராஷ்டிரம் அல்ல – கலைச் செயற்பாடுகளில் தொடர்புடையவனாக இருந்தேன். நீ ஒரு மேன்மையான ஆள். நீ நன்கு பேச முடியும். துணிந்து செல். 'எங்கள் சார்பாக இதைச் சொல்' என்று என் நண்பர்கள் எப்போழுதும் கூறுவது வழக்கம். லலித கலா அகாடமியிலும் மற்றும் பல நிறுவனங்களிலும் நான் பேசுவது வழக்கம். 1929 அல்லது 1940லிருந்து கலைச் செயற்பாடுகளுடன் நான் தொடர்பு கொண்டிருந்திருக்கிறேன். நான் உங்களுடன் இருப்பதற்கு இது ஒன்றே அடிப்படை நியாயம் ஆகும். நான் மீட்டு நினைவுகள் உள்ள ஒரு வயதான மனிதன். நான் கூறப் போவது உங்களுக்குச் சுவையாக இருக்கலாம்.

செப்டம்பர் 22, 1963 தேதியிட்ட 'தி இல்லஸ்டிரேடட் வீக்லி ஆஃப் இந்தியா' இதழை நான் வைத்திருக்கிறேன். சில பிரபல கலைஞர்களது கருத்துக்களை அது தாங்கி இருக்கிறது. உதாரணமாக கலை என்பது என்னால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சாதனத்தின் வழியாகப் பிறநிலைப் படுத்தப்படுகிற என்னுடைய சொந்த அனுபவங்கள் என்று ஹெப்பர் கூறியிருக்கிறார். 'ஒரு கலைப் பொருள் என்பது தேர்ச்சித் திறமையுடன் நிறைவேற்றப்படுகிற புறநிலைப் பாடு' என்று கிருஷ்ணா ரெட்டி கூறி இருக்கிறார்.

கலைக்கு பல முகங்களும் பல பக்கங்களும் இருக்கின்றன. அது ஒரு கால்டர் அசைவு (Calder Mobile) போன்றது. கால்டர் (Calder) அசைவுகளை உருவாக்கிய கலைஞன் என்று உங்களுக்குத் தெரியும். வெட்டப்பட்ட அருவப் பொருள்கள் ஒரு சக்கரத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. இதுவே அசைவு (Mobile) ஆகும். ஆக, அவை எந்தப் பக்கம் திரும்பினாலும், நகர்ந்து கொண்டே இருக்கும். பல வகையானவைகளும், எண்ணிலடங்காதவைகளுமான பக்கத் தோற்றங்கள் வருகின்றன. ஆகவே, கால்டர் அசைவு எப்பொழுதும் ஒரு நிலையில் இருக்காது.

கலை மனித உள்ளத்தின் சுதந்திரமான மற்றும் தன்னியல்பான செயற்பாடு ஆகும் என்று நான் தொடக்கத்தில் கூறுகிறேன். இது ஒரு சரியான வாதத்திற்கு இடந்தருகிற சொற்பொருள் விளக்கம் அல்ல. ஆனால், தொடக்கத்தில் ஒரு நல்ல விளக்கவுரையாகும். இரண்டாவது, வடிவத்தைப் பார்ப்பதும், அதை உணர்வதும் ஆகும். இதன் வழியாக நாம் என்ன கருதுகிறோம்? காட்சி சார்ந்த புலனுணர்வுகளை, காட்சிக் கருவி உருவங்களாக மாற்றும் வழிமுறை பற்றி இங்கு நாம் அக்கறை உள்ளவர்களாக இருக்கிறோம். ஒவ்வொன்றும் பல பொருட்களைத் தரக்கூடிய சொற்கள் இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு தனி உள்ளத்திலும் ஒரு சொல்லுக்கு வேறுபட்ட பல பொருள்கள் இருக்கும்.

பிறகு உங்களைக் குழப்பத்திலிருந்து தவிர்க்கிற ஆறாவது புலனான அமைப்பு முறைக்கு நீங்கள் வருகிறீர்கள். "கலை எப்பொழுதும் மாறுகிறது; ஒரு போதும் மாறுவதில்லை" முரண்பாட்டைக் கவனியுங்கள். வடிவத்தின் மேலீடான வெளிப்பாட்டுச் சூழ்மையில் கலை எப்பொழுது மாறுகிறது. ஆனால் ஒரு அடிப்படைப் பொருள் மாறக் கூடியது அல்ல. இன்று, கலை என்பது என்ன? என்னும் வினா பின் புதுமைக் காலத்தில் (Post modern

period) பொருத்தமற்றது. இதுதான் கலை என்னும் வலியுறுத்தலே முக்கியமானது. வடிவம், பருப்பொருள், மூலப்பொருள் முதலியவற்றிற்கு இடையிலுள்ள மாறுபடுகின்ற தொடர்புகளிலேயே படைப்பாற்றல் இருக்கிறது. படைப்பாற்றல், இறுதியாக புதிய தொடர்புகளை நிறுவுகிறது. அது, அந்த மாதிரியைப் போன்றது அல்லது கையை இப்படி, இப்படி, இந்த முறையில் இவ்வாறாக அசைப்பது போல் ஆகும். இதற்கு அப்பால் உங்களுடைய உணர்வு நிலை போகாது. ஏனென்றால், இன்று நாம் புரிந்து கொண்ட அளவில், மனித உள்ளத்தின் எல்லை அது தான். இவ்வாறு சந்தம், சமநிலை மற்றும் பரிமாணம் – இவற்றின் சொந்த மூலக் கோட்பாடுகளைப் பின் பற்றுகிற மனித உள்ளத்தின், சுதந்திரமானதும், தன்னியல்பானதுமான செயற்பாடே கலையாகும். கவிதையில், ஒரு குறிப்பிட்ட சீருக்கு ஏற்ப சந்தம் மாறுபடுவதை நாம் காண்கிறோம். அங்கு புதிய கூற்றுக்கள் வெளிப்படுகின்றன. இதற்குப் பின்னால் அகவுணர்வுக்கு உரியதாக என்ன இருக்கிறது? இதை நாம் புரிந்து கொள்ளாவிட்டால், அருவக்கலையை (Abstract Art) உள்ளவாறே நாம் புரிந்து கொள்ள முடியாது. கலை அருவமாகும் பொழுது, அதற்குப் பின்னால் ஒரு அடிப்படைக் கோட்பாட்டை அது கொண்டிருக்கிறது. புலனுணர்வு மிக முக்கியமானது. அதனுடைய தோற்றம் மனித உள்ளமே ஆகும். புலனுணர்வு குறித்து நிரம்ப எழுதப்பட்டுள்ளது. நீங்கள் எவ்வாறு உணர்கிறீர்கள்? உதாரணமாக, நீங்கள் வரைய விரும்பினால், நீங்கள் இவ்வாறு வரையத்துவங்குவீர்கள். நல்ல வரைபடத்தில் எப்போதும் கோட்பாடுகள் இருக்கும். ஏனென்றால் மனிதக் கண் முறைப்படுத்தப்பட்டது. ஒரு ஓவியத்தைப் பார்த்து அறிவதும், அதை உணர்வதும் இரு வேறுபட்ட விஷயங்கள் ஆகும். நான் செயல் விளக்கம் அளிக்கிறேன். நான் அழுத்தமான கோடுகளால் ஒரு வடிவத்தை வரைகிறேன். அப்பொழுதுதான் உங்களால் பார்க்க முடியும். முதலில், இந்தப் பகுதியாகப் பிரிக்கிறேன். ஒருக்கால், இதைப் போல் அதைச் செய்கிறேன் என்று வைத்துக் கொள்ளுங்கள். நீங்கள் எதைக் காண்பீர்கள்? அது என்ன என்று எவரும் கூற முடியும். அது சரியா, தவறா என்று கவலைப் படாதீர்கள். அது ஒரு மனித உருவம். இது ஒரு குதிரை என்று யாரோ சிலர் கூறுகிறார்கள். அதை நீங்கள் குதிரையாக மாற்ற முடியும்; ஒரு கழுதையாக மாற்ற முடியும்; நீங்கள் எதை விரும்பினாலும், அதுவாக அதை மாற்றிக் கொள்ளலாம். நீங்கள் அதைப் பார்க்கும் பொழுது, பரப்பு பகுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆகவே, ஒரே பொருளிலிருந்து வேறுபட்ட உருவங்கள் வெளிப்படுகின்றன, நீங்கள் அதற்கு எந்த அளவு கற்பனையுடன் உருவாக்கிக் காண முடிகிறவர் என்பதை நீங்கள் அறிவீர்கள். இதுவே, பிக்காஸோ (Picasso) வுடையதைப்

போன்ற அருவக்கலை (Abstract Art) மற்றும் உருவேறுபடுத்தப்பட்டகலை (Distarted Art) யால் படுத்தப்பட்ட சிறப்பாக நிகழ்கிறது. பிக்காஸோ ஒரு தகுந்த சான்று ஆவார். புதுமைக் கலையிலும் மிக புதுமையான எலிபெண்டாவின் மகேசுவர மூர்த்தியில் நீங்கள் உருவேறுபாட்டைக் காணலாம். நீங்கள் அந்த உருவத்தின் முன்னால் நின்று, ஒன்றன் பின் ஒன்றாக நிழற்படங்களை ஒரு தொடராய் எடுத்தால், அது முழுதும் அருவத்தின் ஒருவகையான ஒருங்கிணைப்பு என்று நீங்கள் அறிவீர்கள். அது ஒரு சிலை அல்ல. உயிரற்ற சிற்பம் அல்ல. ஆகவே, உருவேறு படுத்தல் என்பது புதுமைக் கலைஞனின் கண்டுபிடிப்பல்ல என்று நீங்கள் காண்பீர்கள். பழமையான ஆய்வுகள் முயலப்பட்டன என்று சில நேரங்களில் நான் கூறுகிறேன். மனித உள்ளம் படைக்கும் திறன் உள்ளது. அது, பல பரிமாணங்களைக் கொண்டதாக இருக்கிறது. பல அதிசயங்களை அளிக்கிறது. பிறகு, உண்மையான காட்சித் தொடர்பான மற்றொரு வழிமுறை இருக்கிறது. அது, புலனுணர்வை பார்வைக்குரிய உருவமாக மாற்றுகிறது. இப்பொழுது, நீங்கள் பார்த்துக் கொண்டிருப்பவையெல்லாம் உங்களிடம் இருக்கிறது. அவை எல்லாம் பார்வைக்குரிய உருவங்கள். நீங்கள் எவ்வாறு அவற்றை உணர்கிறீர்கள்? குடும்பத்தில் ஒரு குழந்தை இருந்தால், அவனுடைய கலையை, அவனுடைய வரைபடங்களைக் கவனியுங்கள். அவனைக் கேலி செய்யாதீர்கள். ஒரு குழந்தை எப்போதும் மனதில் சில கோட்பாடுகளுடன் வரைகிறது. அங்கு, ஆக்க இசைவுப் பொருத்தம் இருக்கிறது. நீங்கள் குழந்தையின் கலையைப் பார்த்தால், புதுமைக் கலை மற்றும் மரபுக் கலைக்கு நீங்கள் புகுமுகம் செய்து வைக்கப்படுவீர்கள். ஒரு குழந்தைக்கு இசை ஓசையொழுக்கில் ஒரு நுட்பமான உணர்வாற்றல் இருக்கிறது என்று நான் கருதுகிறேன்.

இப்பொழுது, குறியீடுகள் மற்றும் அடையாளங்கள் குறித்துப் பார்ப்போம். அவை இலக்கியம், மற்றும் தத்துவ மாணவர்களுக்குப் பழக்கப்பட்ட ஒரு தனித்த துறை, குறியீடுகள் மற்றும் அடையாளங்கள் என்றால் என்ன என்று அவர்கள் அறிவார்கள். இவைகளுக்குப் பல பொருள்கள் உண்டு. அவை மருந்துகள், இரசாயனங்கள், ஆடைகள் முதலியவைகளைத் தயாரிக்கும் முக்கிய நிறுவனங்களின் வியாபாரப் பெயர்களைப் போல வணிக ரீதியாக சுரண்டப்பட்டுவிட்டன. இன்று ஒரு ஓவியனையோ சிற்பியையோவிட ஒரு பயன்முறைக் கலைஞன் அதிக படைப்பாற்றல் உள்ளவனாக இருக்கிறான். அவர்கள் படைக்கும் அடையாளங்கள், அவை எதற்காக எழுந்தனவோ அவற்றை ஆற்றலுடன் முன்னிலைப் படுத்துகின்றன.

போக்குவரத்துக் குறியீடுகள் போன்ற பல பிற குறியீடுகள் உள்ளன. அவற்றிலிருந்து நாம் தப்ப முடியாது. பல பிற குறியீடுகளும் உள்ளன. ஒரு குறியீடு எங்கு, எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பதில் அதன் பொருள் அடங்கி இருக்கிறது. ஆகவே, குறியீடுகள் எந்தக் கலையிலிருந்தும், எந்த அறிவுத் துறையிலிருந்தும் பிரிக்கவொண்ணாதது.

கலை எப்பொழுதும் மாறுபடுகிறது என்றும் கலை ஒரு பொழுதும் மாறுபடுவது இல்லை என்றும் நாம் கூறும்பொழுது நாம் எதைக் குறிக்கிறோம்?

கலை எப்பொழுதும் மாறுபடுகிறது என்று நாம் கூறும்பொழுது, ஒரே பரிமாணத்தில் எதுவும் இருக்க முடியாது என்றே குறிக்கிறோம். இதை நான் விளக்கிக் காட்டுகிறேன். இது நான் வரைந்த பகுதி, இப்பொழுது, சரியாக இதையே பத்து முறைகள் வரைய விரும்பினால், அது மாறாது. ஆனால், அதே நேரத்தில் பத்து படங்களும் ஒன்ற போல் காட்சி அளிக்காது, பாணி மாறுகிறது என்பதே, கலை எப்பொழுதம் மாறுகிறது என்பதன் பொருள். ஒரு ஆங்கில ஈரேழ்வரிப்பா (sonnet) இருக்கிறது என்று வைத்துக் கொள்ளுங்கள். ஈரேழ்வரிப்பா, மொழியில்லாமல் வரிகளின் கட்டிறுக்கம் இல்லாமல் வரலாம். சில உணர்ச்சிகள் அவற்றை ஆக்குகின்றன. இதைக் கவிதையிலும், அதைப் போலவே கலையிலும் நீங்கள் காணலாம். சில பொருட்கள் மாறுவதையும் சில பொருட்கள் ஒருக்காலும் மாறாததையும் நீங்கள் காணலாம். உதாரணத்திற்கு குரலை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். ஒலிப்பதிவுக் கருவி அங்கு கீழே இருக்கிறது. உங்களுடைய புகழ்பெற்ற பாடகர்களுள் ஒருவர் இன்று பாடி அதே பாடலை அவர் அடுத்த வாரம் பாடினால் உணர்ச்சி நோக்கில் வரைபடத்தில் அது வேறுபட்டு இருக்கும். மன நிலை, அவரது பார்வையாளர்களிடமிருந்து வரும் எதிருணர்ச்சி முதலியவை காரணமாக, மாறுதல் இருக்கும். இப்படி, கலை எப்பொழுதும் மாறுகிறது. கலை ஒரு பொழுதும் மாறுவதில்லை.

சமுதாய நிர்பந்தம் அடுத்த கருத்து. ஏனென்றால், சில விஷயங்கள் சொல்லப்படுகின்றன; சில விஷயங்கள் சொல்லப்படுவதில்லை. உருவச் சிலை இயலில் (Iconography) சில நிபந்தனைகள் உள்ளன. இந்த உருவச்சிலை இது என்றும், அந்த உருவச் சிலை அது என்றும் அவர்கள் கூறுகிறார்கள். இதன் காரணமாக இது கணேசர்; குறிப்பிட்ட காலத்திற்கு, குறிப்பிட்ட இடத்திற்கு உரியது என்று கூறப்படுகிறது. மிக முக்கியமாகக்

குறிப்பிட வேண்டிய குறிப்பு இதுவே. புதுமைக் காலத்தில் கலை என்றால் என்ன? என்னும் வினாவில் ஆர்வம் இருக்கவில்லை, இது "கலை" என்னும் துணிபுரையே குறிப்பிடத்தக்கதாக இருக்கிறது. புலனுணர்வுகள் மாறிக் கொண்டிருப்பதிலேயே படைப்பாற்றல் இருக்கிறது. ஓவியம் மட்டுமல்ல, எதுவும் கலையாக இருக்கலாம். நான், ஒரு நிழற் படத்தின் மீது மற்றொன்றை ஒன்றன் மேல் ஒன்றாய் அடுக்கினேன் என்றால் நீங்கள் படைப்பாற்றால் நிழற்படத்தைக் காணலாம். இதை வரம்பில் அகவாய்மைக் கோட்பாடுடைய (Surrealistic) ஓவியத்திற்கும் சரியாக இருக்கும். "வரம்பில் அகவாய்மைக் கோட்பாடு என்றால் என்ன? பாவியல் கலைத்திறம் (Impressionism) என்றால் என்ன?" பாவியல் கலைத்திறம் கேட்கலாம். உங்களுக்கு ஆர்வம் எதும் இருந்தால் நீங்கள் கேட்கலாம். நான் பதிலளிக்க முயற்சிப்பேன். இந்தியாவில் எப்பொழுதும் இருக்கிற சில விஷயங்கள் உண்டு. நிலைத்திருக்கிற இந்த எல்லா இயல்புகளையும் சுட்டிக் காட்டுங்கள். அஜந்தாவின் கலையை அவர்கள் புதுமைப் படுத்துகிறார்கள். நான் அஜந்தாவில் சில பகுதிகளை எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறேன். நான் புகைப் படங்களாக எடுத்துள்ளேன். அஜந்தாவிலுள்ள ஓவியங்கள் எவ்வளவு அருவமானவை என்றும், அந்த அருவ ஓவியங்கள், ஐரோப்பிய அருவ ஓவியங்களுடன் அடையாளம் காணப்படலாம் என்றும் காட்ட, சில சிறு வேலைப்பாடுகளைப் பெரிது படுத்தியுள்ளேன்.

கலையில் கருத்துக்கு இடம் இல்லை என்று நம்பும் மனிதர்களைச் சேர்ந்தவன் நான் இல்லை. கலையில் கருத்துக்கு இடம் உண்டு என்று நம்புகிறேன். கதை தேவை. அஜந்தாவில் எல்லாக் கதைகளும் இருக்கின்றன. கதைகளுடன், அஜந்தா ஓவியங்களை நீங்கள் சிறப்பாகப் பார்க்கலாம். வெறும் சம்பிரதாயமான தொகுதிகளைவிட, கதைகளுள்ள ஓவியங்களை நீங்கள் மேன்மையாகப் பாராட்டுவீர்கள். நீங்கள் அஜந்தாவில் அருவங்களைத் தலைகீழாகத் திருப்பினாலும் சமநிலை பாதிக்கப்படுவதில்லை. அங்கும் பொருள் இருக்கிறது. மொழி என்பது மனித உள்ளத்தின் தனிச் சிறப்புப் பண்பு. அடையாளங்களின் மற்றும் ஒலியின் மொழி மட்டுமல்லாமல், பொருளுடன் கூடிய மொழியையும், நீங்கள் விரிவுபடுத்திக் கொண்டும், வளப் படுத்திக் கொண்டும் இருக்கிறீர்கள். நம்மிடமுள்ள மேன்மை அது. நாம் முதல் தரமானது (Classic) என்று விரித்துரைக்கிற சில உண்டு. உதாரணமாக, நீங்கள் கிரிக்கெட் அல்லது ஹாக்கி அல்லது கால்பந்து விளையாடுகிறீர்கள். முதல் தரமான அடி (Kick) முதல் தரமான உதை அல்லது முதல்தரமான எறிவு (shot) என்ற நாம்

கூறுகிறோம். முதல்தரம் என்பது என்ன? அது கருத்தியலான ஒன்று; முன் மாதிரியாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுவது. புதிதான ஒன்று, ஆகவே, முதல் தரமானது என்பது சமீபத்தியக் கருத்து.

மோசமான கலையில் எனக்கு நம்பிக்கை இல்லை. மோசமான கலை என்று ஒன்று இல்லை. முதல் தரமானதின் எந்த உச்சநிலைக்கு முன்னும் எப்பொழுதும் சீர்கேடுற்ற நிலை மிக்க புண்படுத்துவதாகவும், துன்பம் தருவதாகவும், கலக்கமுடையதாகவும் இருந்தது. ஆகவே, நீங்கள் உங்களுடைய முதல்தரமான கலையைக் காணவிரும்பினால், நீங்கள் முதலில் உங்களுடைய சீர்கேடுற்ற நிலையைக் காண வேண்டும். பிறகு, நீங்கள் வாழ்க்கையின் எந்தப் பகுதியிலும் நம்பிக்கை இழக்க மாட்டீர்கள். உங்களுக்கு ஒரு முதல்தரமான உணர்வையும், ஒரு சீர்கேடுற்ற நிலையான உணர்வையும் கொடுக்கும் இயக்கங்கள் இருக்கின்றன. ஓவியனுக்க மிகவும் ஆர்வமூட்டுகிற செய்தி, மூலக்கூறு ஆகும். நீர் வண்ணம் (Water Colour) இந்த நோக்கத்திற்காக அல்லது அந்த நோக்கத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்று ஒரு காலத்தில் நாம் மிகவும் கண்டிப்பாக இருந்தோம். எண்ணெய் (Oil) பயன்படுத்தப்பட்டால் ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணெய்தான் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். நாங்கள் அந்தக் காலத்தில் குறுகிய உள்ளம் படைத்தவர்களாக இருந்தோம். இப்பொழுது கலைஞர்கள் அப்படி இல்லை. எங்களில் பலர் கல்வி கற்றவர்கள் அல்லர் – நாங்கள் படிக்கவோ எழுதவோ முடியாதவர்கள். எப்படி ஓவியம் தீட்டுவது என்று மட்டும் நாங்கள் அறிவோம். எந்த அளவு எண்ணெய்ச் சாயம் (Varnish) ஒருவர் பயன்படுத்தினார். எந்த விகிதத்தில் பயன்படுத்தினார் முதலியன எப்பொழுதும் இரகசியமாகவே இருந்தன. நாங்கள் கல்வி கல்லாதவர்கள் ஆதலால், ஆர்வம் உடையவர்களாக இருந்தோம்.

ஓவியத்தில் நடப்பியல் கோட்பாடு (Realism) என்பது என்ன? உங்களுக்கு ஒரு கதை சொல்கிறேன். ஒவ்வொரு ஆண்டும் அங்கீகரிக்கப்பட்டு, புகழப்படுகிற பெயர் பெற்ற ஒரு ஓவியர் ஒரு முறை, தாடியுடன் இருந்த ஒரு மனிதனை, காட்சி மாதிரியாகச் செயலாற்ற (Modelling) தன்னுடைய கலைக் கூடத்திற்கு அழைத்துச் சென்றார். முதல் நாள் சரியாக இருந்தது. காட்சி மாதிரியாகச் செயலாற்றியதற்காக இருபது ரூபாய் ஈட்டிய அந்த மனிதன், மறுநாள், சுத்தமாக முகம் மழித்துக் கொண்டு, அழகாக

முடித்திருத்திக் கொண்டு, திரும்பினான். அதிர்ந்து போன அந்த ஓவியர், இது என்ன என்று கேட்டார், அந்த தாடிக்கார மனிதன் பதிலிறுத்தான், நீங்கள் என்னுடைய உருவப் படத்தை வரைகிறீர்கள். ஆகையால், நான் அழகாக் காணப்பட வேண்டும் என்று நான் முக மழிப்பும், முடிதிருத்தமும் செய்து கொண்டேன்.

11. கலைஞன் உள்ளம்

– ஏ.வி. ஜயசந்திரன்

துணைவேந்தர் அவர்களுக்கு என்னுடைய மரியாதைகளைத் தெரிவிப்பதற்காக, நான் தஞ்சாவூர் வந்த போது, சற்றேறக்குறைய, அது ஒரு எதிர்பாராத வியப்பாக இருந்தது. நான் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து வந்தேன். அங்கு எனக்கு ஒரு பேசும் பணி இருந்தது. அங்கு அவர்கள், தஞ்சையில் ஒரு கருத்தரங்கம் நடந்து கொண்டிருக்கிறது என்றும், கே.ஆர். சீனிவாசன், எம். அருணாசலம் போன்ற என்னுடைய நல்ல நண்பர்களும், மற்றவர்களும் அதில் பங்கெடுத்துக் கொள்கிறார்கள் என்றும் சொன்னார்கள். ஆகவே, நான் பேசுவதை விட, அவர்களுடையதைக் கேட்கலாம் என்ற மகிழ்ச்சியில் துள்ளினேன். ஆனால், அதிஷ்டவசமாக, பேசுவதற்கும் எனக்கு ஒரு வாய்ப்பு அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. நான் அமைப்பாளர்களுக்கு நன்றியுடையவனாக இருக்கிறேன்.

கலையின் உத்தி (Technique of Art), பொறிக் காட்சியின் உத்தி (Technique of Perception), கற்றக் கொள்வதன் உத்தி (Technique of Learning), கலை மதிப்பீடு செய்யும் உத்தி (Technique of Appreciation of Art) முதலியவை பற்றி இரு பெரிய கலைஞர்கள் பேசுவதைக் கேட்டோம். யாராவது கலைஞன் உள்ளம் குறித்துப் பேசுவார்களா என்று நான் வியப்பார்வங் கொண்டிருந்தேன். டாக்டர் ஹெப்பர் மகிழ்ச்சிகரமாக முன் வந்தார். அவர், தன்னுடைய சொந்த சொல்லாட்சியில் கலைஞன் உள்ளத்தைச் சுட்டிக் காட்டினார்.

இன்று என்னுடைய பேச்சு முற்றிலும் வேறானதொரு சொல்லாட்சியில் இருக்கும். ஆகவே, என்னுடைய நிலையை நன்கு தெளிவு படுத்தும் பொருட்டு, கலை சொற்றொகுதி மட்டுமல்லாமல், மற்ற துறைகளிலிருந்தும் சில சொற்றொகுதிகளை எடுத்துக் கொள்கிறேன். கலைஞர்கள் இரு வழிகளில் மலர்ச்சியுறுகிறார்கள் என்ற அடிக்கடி

கூறப்படுகிறது. ஒன்று மனத்தாலும் மற்றது உத்தியாலும் ஆகும். இங்கு மிக அருகாமையில் வசித்த அருந்திறல் வாய்ந்த தியாகராஜர் இசை என்னும் செய்கைத் திறம் தெரிந்திருக்காவிட்டால், அவர் பெற்ற ஆன்மீக அனுபவங்களை ஆற்றல் வாய்ந்ததாக வெளிப்படுத்தியிருக்க முடியாது. இவ்வாறே பெரிய கலைஞர்களும் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதனம் வாயிலாக வெளிப்படுத்தும் திறத்தில் முழுத்தேர்ச்சி பெற்றிருக்காவிட்டால் அவர்களுடைய உணர்வுகளை தெரிவித்திருக்க முடியாது. ஒரு அழகான பாடல் இருக்கிறது. மாணிக்க வாசகர் கூறுகிறார்.

"சென்று சென்று அணு அணுவாய்
தேய்ந்த தேய்ந்த உறையும்
திருப்பெருந்துரையுறை சிவனே"

அவர் ஆனந்த பரவசத்தை அடைந்தார். அறிவெல்லை கடந்த நிலையை அவர் அடைந்தார். அழகான பாடலாசிரியர்களுள் ஒருவரான மாணிக்க வாசகர் அவருடைய ஆழ்ந்த களிப்பை வெளிப்படுத்த முயன்றார். இவ்வாறே பல கலைஞர்கள் முயல்கிறார்கள். உறுத்துகிற உணர்வுகளைப் பெறும் பொருட்டு, அதாவது, தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ள, ஒரு கலைஞன் செல்லும் அந்த நிலை என்ன? அவன் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் அந்தக் கணத்தில், ஒரு குழந்தையைப் பெற்றெடுத்த அன்னையின் ஆழ்ந்த களிப்பை ஒத்த பரிசை அடைகிறான். அது என்ன? அது துல்லியமாக நாம் விரும்புவதே ஆகும். மனத்தின் அடுக்குகள், மனத்தின் வெளி அடுக்குகள், சிறப்பாக ஐம்புலன்களின் வாயிலாக நீங்கள் உணர்கிறவைகள் – இவை பற்றி ஒவ்வொருவரும் பேசுகிறார்கள். மூளையில் தழும்புகள் ஏற்படுத்தப்படுகின்றன. இந்தத் தழும்புகள், இந்த நினைவுகள், உலகைப் புரிந்து கொள்ள நமக்கு உதவுகின்றன. ஆனால், இந்தத் தழும்புகளும் எல்லை வரையறைகளைக் கொண்டிருக்கின்றன. உதாரணமாக, ஏறத்தாழ பதினெட்டு வகையான மஞ்சள்களை பேராசிரியர் ஹெப்பர் அவர்கள் வேறுபடுத்திக் கண்டறிய முடியும். ஒரு வேளை, திரு கண்டாலவாலா அவர்கள், ஏறத்தாழ இருபது வகையான பச்சைகளை அடையாளம் காண முடியும். ஆகவே, ஒவ்வொரு புலனும் பண்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் உடனேயோ, பிறகோ, உங்களுடைய ஐம்புலன்களும் அவற்றுக்கே உரிய வகையில் எல்லை வரையறைகளைக் கொண்டிருப்பதை நீங்கள் உணர முடியும். புலன்கள் எல்லை வரையறையுள்ள புலப்பாட்டையே கொண்டிருக்கின்றன என்று நீங்கள் உணர்ந்த கணத்தில், விரிவு

படுத்தப்பட்ட உணர்வு நிலைக்குள் நழுவி விடுகிறீர்கள். அங்கு உங்களுக்குள் உணர்வு நிலைகளின் இரசாயனம் செயல்படுகிறது. நீங்கள் உயர்ந்த விஷயங்களைத் தெரிந்து கொள்கிறீர்கள். நாம் "சைவ சித்தாந்த தத்துவம்" குறித்துப் பேசிக் கொண்டிருந்தோம். அனேகமாக, ஒவ்வொரு தத்துவமும் அது குறித்துப் பேசுகிறது.

இந்த உலகம் தந்த மிகச் சிறந்த அணு விஞ்ஞானிகளுள் ஒருவர் எழுதிய அணு பௌதிகம் பற்றி அன்மையில் நான் படிக்க நேர்ந்தது. அறிவாராய்ச்சி சார்ந்த மனம் மோனத்தில் ஆழும்பொழுது, மனிதன் மேன்மையான தெரிநிலையை எய்தப் பெறுகிறான், இந்தத் தெரிநிலை வேறொரு தெரிநிலைக்கும் அது மற்றொன்றனுக்கும் இவ்வாறு தொடர்ந்து ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றனுக்கு அவனை இட்டுச் செல்வதாகவும் அவர் கூறுகிறார். இது, ஒரு கலைஞனுடைய கருத்தோ, திறனாய்வு மற்றும் இலக்கியம் பற்றிப் பேசும் இலக்கிய அறிஞருடைய கருத்தோ அல்ல. அணு பௌதிகத்தில் ஆய்வுகள் செய்பவரும், களஇயலைப் புரிந்து கொண்டு, அதை நடராஜர் கருத்தமைப்புடன் இணைத்தெண்ண முயற்சிப்பவருமான ஒரு விஞ்ஞானியுடைய கருத்து ஆகும். மகத்தான அறிவெல்லை கடந்த நிலைக்குள் நீங்கள் நழுவினால், நீங்கள் தேர்ச்சித் திறம் பெற்றுள்ள சாதனத்தின் வாயிலாக, உங்களை நீங்களே வெளிப்படுத்திக் கொள்ள அது உதவுகிறது என்று அவர் கூறுகிறார். நீங்கள் செய்யுளமைப்பியல் அறிந்திருந்தால் அழகான கவிதை எழுதுவீர்கள். நீங்கள் ஓவியரானால் உங்கள் ஓவியம் உணர்ச்சிப் பண்பார்ந்ததாக இருக்கும். நீங்கள் ஒரு இசைவானராக இருந்தால் உங்களுடைய இசை தியாகராஜருடையதைப் போல முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக இருக்கும். இராமன் ஒருவனே அவரைக் கர்ந்தவனாக இருந்ததால், அவர் இராமனைப் பாடியபடி இருந்தார். அறிவெல்லை கடந்த நிலையை அடைந்திருந்ததாலேயே, திரையில் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்களுடைய நகைச்சுவை, அவருக்கு இயற்கையாக வந்தது. இந்த நிலையிலேயே ஸ்தபதிகளால், மிகச் சிறந்த வெண்கலச்சிலைகளுள் சில, படைக்கப்பட்டன. அஷ்டதளங்கள், தசதளங்களாக உருவேறு படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால், அங்கு வடிவம் இருக்கிறது. உட்பொருள் என்ன ஆயிற்று? பகுத்தறிவு வாய்ந்த பொதுக் கருத்துத் தொடர்பிலிருந்து உட்பொருள் வரவில்லை, ஸ்தபதி தானே உயர்கின்ற அறிவெல்லை கடந்த நிலையிலிருந்து வருகிறது. இதையே நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். நாம் அந்த உயரத்தை ஒரு முறை எட்டிவிட்டால், படைப்புத் திறன் அவற்றின் கிளைகளுடன் தானே வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது.

கலை மாற வேண்டும். அப்படி அது மாறவில்லை என்றால், நாம் இயற்கைக்கு எதிராகச் செயலாற்றிக் கொண்டிருக்கிறோம். அதனால் தான், தொல்பொருளாய்வாளர்கள் இயற்கைக்கு எதிராகச் செயலாற்றிக் கொண்டிருப்பதாக நான் அடிக்கடி சொல்வது வழக்கம். ஏனென்றால், இயற்கை, கட்டப்பட்டவற்றுள் அனாவசியமானவற்றை மீண்டும் ஈர்த்துக் கொள்கிறது. அது இயற்கையின் விதி. நீங்கள் இயற்கையைப் புரிந்து கொள்ள விரும்பினால், இயற்கையின் மெய்ம் மூலமான பண்புருவம் மாற்றம் என்பதை நாம் அறிய வேண்டும். அதனால் தான் வட மொழியில் வாழ்க்கைத் தத்துவம் முழுநிறைவாக்கப்பட்டுள்ளது. அது வடமொழியின் மேன்மையே ஆகும். நான் கூறுவது என்னவென்றால், மாற்றம் இன்றியமையாதது. தொடக்க நிலைகளில், கலை, சமயத்தைச் சுற்றி இருந்தது. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் திடீரென்று பின் என்ன நேர்ந்தது? அது மனிதப் பண்பு ஏற்றப்பட்டதாக ஆனது. அது, உட்கருத்துக்கள் வெளிப்படுகிற ஒரு வடிவத்தை அறிமுகப்படுத்தியது. இதில் பொதுக் கருத்துத் தொடர்பானவைகளே இல்லை. மனிதன் அவனுடைய எல்லைகளை உணர்ந்திருக்கிறான். அந்த நிலையில், அவன் வண்ணங்கள், கோடுகள், மற்றும் வடிவங்களைக் காண்கிறான். புதுமைக் கலைஞன் தவறானவன் என்று நாம் கூறக் கூடாது. இல்லை, அவன் சரியாகத்தான் இருக்கிறான். ஏனென்றால், எந்த அளவுக்கு வடிவங்கள் புதியனவாக இருக்கின்றனவோ அந்த அளவுக்கு, ஒருவனுடைய அகவுணர்வுக்கு வாய்பெல்லை பெரியதாக இருக்கிறது. ஆனால், இது முற்றிலும் உண்மையல்ல. முகமதியர்கள் இடையீட்டாளராகச் செயலாற்றும் உருவத்தைக் கொண்டிருக்கவில்லை. முகமது அவர்களுடைய உருவம் ஒரு போதும் காட்டப்படக்கூடாது என்று அவர்கள் பொருத்தமாக வற்புறுத்துகிறார்கள்.

நான் ஏன் இந்த விஷயங்களைக் கூற வேண்டும்? மகத்தான உயரங்களிலிருந்து இறங்கிய பிறகு, எது மனத்தில் தோன்றுகிறதோ, அதை அவன் செய்கிறான். ரீடர்ஸ் டைஜஸ்ட் (Readers Digest) கட்டுரைகளுள் ஒன்றில் நான் அண்மையில் படித்தேன். அமெரிக்காவில் தொழிலகங்களின் தொகுதி ஒன்றை நிருவகிக்கும் ஒரு தொழிலதிபரிடம், அவர் எல்லா விஷயங்களையும் சரியான முறையில் தீர்மானிப்பது எவ்வாறு என்று கேட்கப்பட்டது. ஏனென்றால், அவர் எடுக்கும் எல்லா முடிவுகளும் சரியானதாகவே இருந்தன. கூட்டங்களில் பிரச்சனைக்குரிய விவாதங்கள் நடைபெறும் பொழுது, தான் தன்னுடைய அறைக்கு நழுவி விடுவதாகவும் அவர் அறிந்திருந்த ஒரு உத்தியின் மூலம், தன்னுடைய மனத்தை

மோனத்திலிருக்கச் செய்து விடுவதாகவும் அவர் விடையிருத்தார். பிறகு அவர் திரும்பி வருவார். அவர் மனத்தில் மேலோங்கி நிற்கும் முதல் முடிவை எடுத்துக் கொள்வார். இதைச் செய் என்று கூறுவார். அது செய்யப்பட்டது. இந்த அறிவெல்லை கடந்த பார்வை நல்ல பலனைக் கொடுத்தது.

நான் உங்களுடைய நேரத்தை அதிகமாக எடுத்துக் கொள்ள விரும்பவில்லை. ஏனென்றால், நான் சுருக்கமாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் பேராசிரியர் இராமன் கருத்தாக இருக்கிறார். எந்த ஆசிரியரும், எந்தப் புத்தகத்திலும் வெளிப்படுத்தியிராதது என்று நான் உண்மையில் கருதும் என்னுடைய கருத்துக்களில் சிலவற்றை உங்களோடு பகிர்ந்து கொள்ள வகை செய்தமைக்காக, நான் உண்மையில் உங்களிடம் நன்றியுடையவனாக இருக்கிறேன். அறிவெல்லை கடந்த நிலை, அறிவெல்லை கடந்த பார்வை, இயலுலகோடு சார்ந்த விழிப்பு நிலை – இவை மகத்தான படைப்பாற்றலுள்ள மனங்களுக்கு எட்டக் கூடிய தொலைவிலேயே எப்போதும் இருக்கின்றன. ஆகவே, நான் என்னுடைய எண்ணங்களை உங்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ள முடியும் என்று கருதினேன். மிக்க நன்றி.

12. ஒரு தமிழ்க் கலைஞனின் அனுபவங்கள்

– எல். முனுசுவாமி

இக்கருத்தரங்கில் கலந்துக் கொள்ளத் தகுதியுடையவனோ என்ற ஐயம் கலந்த வியப்புடனிருந்தேன். அறிவுப்பூர்வமான கலந்துரையாடலைக் கேட்டுக் கொண்டிருக்கிற நான் அறிவுப் புனலில் மூழ்கியுள்ளேன் எனக் கூறல் வேண்டும். கலை, இலக்கியங்களில் எனக்கு மிகுதியான ஈடுபாடு உண்டு. கற்றுணர மேலும் முயன்று கொண்டிருக்கிறேன். குறிப்பாக, மரபு வழியைப் பற்றி ஆராய வந்திருக்கும் அறிஞர்கள் நடுவே முதன் முறையாக இங்கு வந்திருக்கிறேன். நாட்டின் மற்றப் பகுதியைக் காட்டிலும் இப்பகுதியில் மரபு வழக்கங்களின் ஆதிக்கம் மிகுந்து உள்ளது. அயலாரின் படையெடுப்புகளால் அழிவுறாத, நேர்மை இழக்காத கன்னிமை மாறாத இந்தியா என்றே இன்னும் நம்மைப் பற்றிக் கூறிக் கொள்ளலாம். அரசியலிலும் பண்பாட்டிலும்கூட நாம் மிகச் சிறந்த மரபைப் பெற்றிருக்கிறோம். அம்மரபில் பெரு நம்பிக்கை வைத்துள்ளோம். இதனால் தான் இங்கு நான் அன்னியனோ என்று கருதுகிறேன். முப்பதின் தொடக்கத்தில் அயலாரின் பண்பாட்டுக்கு அடிமைப்பட்டிருந்தோம். அவ்வமயம் நிலவியிருந்த சூழ்நிலையே வேறு. பிரட்டிஷ்க் கல்வியிலும், மேனாட்டுப் பண்பாட்டிலும் ஆழ்ந்து ஈடுபட்டுள்ள நிலை. முற்றிலும் மாறுபட்ட சூழ்நிலையில் கல்வி கற்பிக்கப்பட்டோம். எது வேறுபட்டதோ அதைப் பாராட்ட பயிற்சியளிக்கப்பட்டோம். நாடு உரிமை அடைவதற்கு முன்னர் இருந்த தலை முறையினருக்கு இது பெரும் அழிவை விளைவித்திருக்கிறதை உணர்கிறோம். பின்னோக்கி நோக்க முயலுகிறோம். இன்றையப் புதுமைக் கலைஞன் தான் தேவையற்றவன் என்று நினைக்கிறான். நிகழ்காலத்துடன் கடந்த காலத்தைத் தொடர்புபடுத்துவது இயல்பான பொதுப் பிரச்சனை. பழம்பெருமையை நாம் பெற்றிருக்கிறோம். நன்மைகள் நிறைந்த பெருங்கருத்துக்களை அது பெற்றிருப்பதை இன்றைய தலைமுறையினர் அறியாமல் உள்ளனர். இதன் விளைவாக 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஓவியனும் சிற்பியும், கோயிலையும் படிமங்களையும் மிகவும் மதிப்பைக் குறைக்கின்ற

கீழ்த்தரமான நாட்டின் படைப்பு எனக் கருதுகிறான். பிரிட்டிஷாரும் இவ்வண்ணமே கீழ்மையான கருத்துடையவராக இருந்தனர். 'இராயல் அகடெமி' ஓவியர்கள் தான் தலைசிறந்த ஓவியர்களென்று நம்மால் கருதப்பட்டு, அம்முறையில் அப்பாணியில் பயிற்சியளிக்கப்பட்டவர்களாக இருக்கிறோம்.

படிப்படியாக நாற்பதில் வியக்கத்தகு நிகழ்ச்சி நிகழ்ந்தது. முதன் முறையாக இப்பகுதிவாழ் கலைஞர்களில் சிலர் தாம் பின்பற்றும் வழி தவறென்று உணரத்தலைப்பட்டனர். மேன்மேலும் முன்னேறத் தங்களுக்குரிய தனிவழியை வகுத்துக் கொள்ள முதன்மையான மூல வழியைக் காண விழைந்தனர். இந்நாட்டிற்கு வருகை புரிந்த நன்கு கற்றுணர்ந்த திறனாய்வாளர்களும், கலை வரலாற்று அறிஞர்களும் இந்தியக்கலையின் அவல நிலை குறித்து தங்களின் அச்சத்தைப் புலப்படுத்தியபோது நம் நாட்டுக் கலைஞர்கள் விழித்தெழுந்தனர். பிரட்டிஷ், பிரெஞ்சுப் பாணிகளை உங்கள் மக்கள் பின்பற்றுகிறார்களே முறைப்படி கௌரவத்துடன் உங்களுக்கென, உங்கள் நாட்டுக்கென ஒரு தனிப்பாணி இல்லையா என அவர்கள் வினவினார்கள். உங்கள் ஐரோப்பிய முதலாளிகளைப் பின்பற்றாதீர்கள் என்றனர். துவக்கத்தில் இது மிக அதிர்ச்சி தரக்கூடியதாக இருந்தது. ஆனால் நாங்கள் சிந்திக்க முனைந்தோம். நம் அருங்காட்சியகங்களை முதன் முறையாகக் கூர்ந்து காணத் துவங்கினோம். அன்றுவரை நாங்கள் அருங்காட்சியகத்திற்குச் சென்று காணக் கவலை கொள்ளவில்லை. மதிப்புமிக்க பிரெஞ்சு, பிரிட்டிஷ், டச்சு ஓவியர்களைப் பற்றிய ஐரோப்பாவில் பதிக்கப்பெற்ற நூல்களை அந்நாள் வரை பயன்படுத்தி ஆராய்ந்து வந்தோம். ஆனந்தகுமாரசுவாமி போன்ற கீழ்த்திசைப் பேரறிஞர்கள் மற்றும் ஏனையோரின் நூல்களை படிக்கத் தொடங்கிய பின்னர் மீண்டும் நம்மைப்பற்றி விரிவாக அறிய முற்பட்டோம். இது மறுமுறை நோக்கும் ஆரம்பநிலை. குறிப்பிடத்தக்க சில கலைஞர்களைக் கொண்ட அணியொன்று திரு கே.சி.எஸ். பணிக்கரின் தலைமையில் தோன்றிற்று. சில குறிப்பிடத்தக்கவர்களின் பெயரை மட்டும் கூற விரும்புகிறேன். பணிக்கருக்கு முன்பாக திரு டி.பி. ராய்சவுத்திரி ஒப்பற்ற வங்காளக் கலைப் பாணியைத் தோற்றுவித்தார்.

அது பிரிட்டிஷ் செல்வாக்கு ஓரளவு பெற்றிருக்கும் இரவிவர்மாவின் பாணியையோ அல்லது மனக்கிளர்ச்சியை மீண்டும் கொணர முயலும் தேசிய அரசியல் உணர்வு அடிப்படையில் அமைந்த வங்காளப் பாணியையோ

பின்பற்றியது அல்ல. ஆக்கத்திறனை வெளிப்படுத்தும் படைப்பாற்றலுடன் தொடர்புடையதுமல்ல. மேல்நாட்டுக் கலையின் மனஉருவுக்கு உண்மையான சவாலாக இருந்தது. இச்சயமத்தில்தான் சவுத்திரி பிரிட்டிஷ் மரபையும், செல்வாக்கையும், கீழை நாட்டு தொழில் நுணுக்கத்தையும் இரண்டர இணைத்து முற்றிலும் மாறுபட்ட புதிய பாங்கினை ஓவியங்களின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தினார். இப்புதிய கலைக்கு சென்னை தலைநகராக விளங்கிற்று. ஆனால் இதில் சவுத்திரி நியாயமான அடிப்படையில் அதன் வளர்ச்சியில் சிறு அளவில் பங்கு கொண்டார். இயல்பாக நாகரிக வளர்ச்சிக்கு, தனி மனிதன் ஓரளவுதான் தன் பங்கை அளிக்க இயலும். தொடர்ந்து பங்கு கொள்ள முடியாது. ஏனெனில் இது மனித சக்தியின் வரம்புக்கு மீறிய செயலாகும். ஆகையால் சவுத்திரி இளந்தலைமுறையினரை வழி நடத்த இயலாத நிலையில் இருந்தார். இக்கட்டத்தில் மிகவும் இளைஞராத்திகழ்ந்த திரு பணிக்கர் மேனாட்டுக் கலைஞர்களின் படைப்பில் அவருக்கு இருந்த அறிவாற்றலைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு இச்சாவாலை ஏற்றார்.

சவுத்திரிக்கு சிற்ப, ஓவியங்களைப்பற்றியதான கருத்து காலத்திற்கு ஒவ்வாததென்று சாடினார். இக்காலகட்டத்தில் பம்பாயிலிருந்து ஒரு சில இளம் ஓவியர்கள் பாரிசுக்கும் ஐரோப்பாவிற்கும் சென்ற நிகழ்ச்சி குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அவர்கள் இங்கிலாந்திற்குச் செல்லவில்லை. அக்காலத்தில் அந்நாடு அவர்களுக்கு வியப்பூட்டவில்லை. கலைகளுக்கு நிலைக்களனாக, கலைஞர்களின் உள்ளுணர்வுகளுக்கு உறைவிடமாக பாரீசு இருந்தது; சில புதிய வழிமுறைகளைப் பின்பற்ற, புதிய கோணத்தில் நோக்க, விளக்கும் திறனை வர்த்துக் கொள்ள அங்குசென்று மீண்ட கலைஞர்களுக்கு அடிகோலியது மட்டுமின்றி அவ்வறிவோடு தாயகம் திரும்ப துணைபுரிந்தது. கருமஞ்சள், நற்கருப்பு முதலான வண்ணங்களில் பிரிட்டிஷார் கண்ணுற்றதைப் போல் காணாமல், முதன் முதலாக தங்களின் சொந்த நிலத்தோற்றத்தை நிறைந்த வண்ணங்களில் கண்டனர். வண்ணக்குழைவு ஒளிர்விடும் தன்மை பெற்று, அழுத்தமான கோடுகளோடு இலங்கின. ஆனால் கலவை அவ்வளவு இறுக்கமாக அமையவில்லை.

கண்மூடித்தனமாக நாம் ஏனைய செல்வாக்கு இணங்கி அதைத் தற்போது பின்பற்றமாட்டோம். இந்தியப் புதுமை ஓவியங்களில் கருத்துச் செறிவுள்ள வடிவங்களைக் காணவேண்டுமானால் டாக்டர் இராமன் கூறியவாறு சென்னைக்குத்தான் செல்ல வேண்டும். பலருக்கு இக்கருத்து

உடன்பாடு இல்லாமலிருக்கலாம். சிலர் மறுக்கவும் கூடும் என்று நினைத்தேன். யாரும் மறுக்க வில்லை. தென்னாட்டினரான நாம், நம் மரபை விவேகத்துடன் இனைக்க முற்படுகிறோம். நம் அன்றாட வாழ்க்கையில் இல்லாத இதை எவ்வாறு செய்ய முடியும். மாமல்லபுரத்தில் கட்டிடக்கலை மற்றும் சிற்பப்பள்ளியை அண்மையில் துவக்கிய பின்னர் பரம்பரைக் கலைகளில் தங்களை முழுவதும் ஈடுபடுத்திக் கொண்ட சில குடும்பங்கள் உள்ளன என்ற உணர்வு ஏற்பட்டது. கைத்தொழிலைக் கலைமட்டத்திற்கு உயர்த்த திரு கணபதி ஸ்தபதி தன்னாலியன்றவரை பாடுபடுகிறார். ஆனால் இங்குள்ள தொழில்வினைஞர்கள் படைப்பாற்றல் திறன் மிக்க கலைஞர்களாகவில்லை. பழையனவற்றையே மீண்டும் சமைத்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். செய்வதையே திரம்பச் செய்வதாலும், சுற்றுப்புற சூழ்நிலை சரியாக அமையாததினாலும் குறிப்பிட்டுக் காட்டத்தக்கன எதுவும் வெளியிடவரவாய்ப்பில்லை. தலையாய பிரச்சினை கடந்த காலத்தை நிகழ்காலத்துடன் தொடர்பு படுத்தலே. நாம் பெற்றுள்ள புதுமை எண்ணங்களோ ஆழ்ந்த அறிவோ புறக்கணிக்க கூடியதல்ல. நம்மை ஆண்டவர்களிடமிருந்து முறையாக, வாரிசாகப் பெறப்பட்ட செய்திகளின் வாயிலாக மேனாட்டாரின் உலகத்தை அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டோம். தற்போது அவ்வறிவையும், அனுபவத்தையும் சாதாரணமாக ஒதுக்கிவிடமுடியாது. அவைகளை பயன்படுத்த நிகழ்கால பழங்காலத்தை இணைத்து பார்த்தல் வேண்டும். இது மிகக் கடினமான பணியே. இப்பகுதியிலுள்ள சில கலைஞர்கள் புதியனவற்றை உருவாக்கி அரிய படைப்புகளை ஈந்துள்ளனர். ஆனால் அவைகளை நாம் இன்னும் அங்கீகரிக்க வேண்டிய நிலையில் உள்ளோம்.

ஆகையால் நம்முடைய தேசிய நடைமுறையில் மனிதத்தன்மையும் தோற்றத்தையும் விளக்க முற்பட்டோம். என் ஆசிரியர் பணிக்கர் வழக்கமாகக் கூறுவதைக் கூற விரும்புகிறேன். ஏசுவை ஓவியம் வரைய ஒரு முன் மாதிரியை மைக்கேல் ஏஞ்சலோ தேடியபோது சாராயக்கடையில் ஒரு இளைஞனை சந்தித்து, அணுகி, முன்மாதிரியாக நீ வருகிறாயா என வினவ அவனும் ஒப்புதல் அளித்தான். மைக்கேல் ஏஞ்சலோ மிகச் சாதாரண மனிதனில் ஏசுவை படைத்தால் பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு ஜூடாஸின் ஓவியத்தை வரைய இதே போல் முற்பட்டபோது முன்மாதிரிக்கு தகுதியானவன் என்றெண்ணி ஒருவனை தேடிப்பிடித்தார். அவனிடம் உரையாடிக் கொண்டிருந்தபோது முன்னர் ஏசுவை வரைய முன்மாதிரியாக இருக்க சம்மதித்தவனே தற்போது தன் முன் வந்துள்ளான் என்றுணர்ந்தார்.

ஏசுவின் உருவ ஓவியத்திற்கு எந்த மனிதன் முன் மாதிரியாக ஒப்புக் கொண்டானோ அவனே ஜூடாஸூ உருவ ஓவியத்திற்கும் மாதிரியாக இருக்க இணங்கினான் என்பதே குறிப்பாக இங்கு நோக்கத்தக்கது. சூழ்நிலைகளால் ஏற்பட்டனவையே நல்லவன் தீயவன் என்பன என்று மைக்கேல் ஏஞ்சலோ கருதுகிறார். மிகப் பெரிய பண்பாட்டு அமைப்பில் அவருடைய கூற்றை ஒப்புக் கொள்ள முடியாதது. இவை போன்றவை உண்மையில் நிகழ்வதுமில்லை. அன்றாட வாழ்க்யைில் நற்குடியில் பிறந்தவன் சூழ்நிலைகள் எவ்விதமாகமிருப்பினும் நல்லவனாக எப்பொழுதும் திகழ்கிறான். பலர் பலவற்றிற்கு சமுதாயத்தை காரணம் காட்டிப் பேசுகின்றனர். எந்த அளவுக்கு நான் அதை ஒப்புக் கொள்ளமுடியும் என்று எனக்குத் தெரியவில்லை. ஒரு மனிதனின் பண்பினை உருவாக்குவதற்கு சமுதாயம் மட்டுமே என்றம் முழுப் பொறுப்பு எடுத்துக் கொள்வதில்லை. தனிமனிதன்தான் சமுதாயத்தை உருவாக்குகிறான். கடந்த காலத்தில் பரந்த உலகத்தையே தனி மனிதன் ஒருவனே மாற்றக்கூடும் என்பதற்கான சில நிகழ்ச்சிகளை நாம் கண்டிருக்கிறோம்.

முப்பரிமாணமுள்ள சிற்பங்களை இரு பரிமாணமுள்ள ஓவியங்களாக மாற்றியமைத்து நம் சிற்பங்களை நகலெடுக்கும் தவறை நாம் தொடக்கத்தில் செய்தோம். இதற்காக மேனாட்டு ஓவியத்தொழில் நுணுக்கங்களைக் கையாண்டோம். எண்ணற்ற சிற்பங்களை இருபரிமாணமுள்ள ஓவியங்களாக மாற்றும் முயற்சியில் நம்மால் எதையும் சாதிக்க முடியவில்லை. நம் மூதாதையர்களின் படைப்புக்களை அம்முறையில் புரிந்து கொள்ள முற்பட்டோம் என்று கூறுவது சரியல்ல. நாம் கடைபிடித்த வாழ்வு சரியென்று நிருபிக்கும் முயற்சி எனலாம். இந்தியக் கலைஞர்கள் எதைச் செய்தனரோ அவற்றில் தாங்கள் திருப்தியுற்றார்கள்.

அஜந்தா குகைகள் போன்ற பல இடங்களுக்குச் சென்ற அங்குள்ள சுவரோவியங்களைப் பிரதி செய்த சிலர் தங்களை இந்தியக் கலைஞர்கள் என்று உரிமை கொண்டாடினார்கள்.

மற்றொரு பிரிவினர் சிறிய அளவு ஓவியங்களை (Miniature painting) பிரதி செய்து தாங்கள் இந்தியக் கலைஞர்கள் என்று நிலைநாட்ட முற்பட்டனர். ஆகையால் அஃது முழுமையாக, முற்றிலும் உணராத ஆறு குருடர்கள் யானையைப் பார்த்த கதையாயிற்று. ஒவ்வொரு சாராரும் தங்கள் கூற்றே சரியென வழக்காடினர். இருப்பினும் மேனாட்டுத் தொழில் நுணுக்கத்தை

முறையாக, முழுமையாகப் பின்பற்றிய கலைஞனை அவர்கள் ஒரு பொது எதிரியாகப் பெற்றிருந்தனர் எனலாம். சில குழப்பங்கள் படிப்படியாக நீக்கப்பட்டன. அவைகளை தேர்ந்தவர்களிடத்தில் விட்டுவிட்டனர். ஒவ்வொருவனும் கைதேர்ந்த கைவினைஞன் மட்டுமின்றி தலைசிறந்த அறிவாளியாகவும் இருக்க வேண்டிய சூழ்நிலை உருவாகியது. ஆகையால் முதன்முறையாக தற்கால அமைப்பில் இந்திய ஓவியர்கள், பணிக்கரின் தலைமையில் ஓவியன் வெறும் கைவினைஞன் மட்டுமல்லாமல் கவிஞனாகவும் தன்னைப் பாவித்துக் கொண்டான். அக்காலத்தில் தொழில் நிபுணன் சமுதாய மரபில் தாழ்ந்த நிலையைச் சேர்ந்தவன் என்ற கருத்து உலவியது. இன்று காலை தலைசிறந்த கைவினைஞர்கள் ஒரு சிலரென்றும் அவர்கள் படைப்பாற்றல் கொண்டவர்கள் என்றும் நிருபிக்கப்பட்டது. நம் சிற்பிகளுக்கு இவ்வகையான சலுகைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலக் கட்டத்தில் வழங்கப்படவில்லை. பண்டிதர்கள் சொற்படி பணிகளை மேற்கொள்ளும் சாதாரணக் கைவினைக் கலைஞர்களாகவே அவர்கள் நடத்தப்பட்டனர். சிறந்த கைவினைஞர்களும் சாத்திரங்களையும் ஆகமங்களையும் அறிந்தவர்களாகவும் இல்லை. திரு கணபதி ஸ்தபதி அவர்களுடன் நான் உரையாடுவதுண்டு. முக்கிய கைவினைஞன் படைப்பாற்றல் மிக்கவன், சாத்திரங்களிலும், கொள்கைகளிலும், கோட்பாடுகளிலும் ஆழ்ந்த தேர்ச்சி பெற்றவன், பண்டிதர்களைப் போலவே ஆழ்ந்த மதப்பற்றுடையவர்கள் என்று அவர் கூறுவர். அவர் கூற்றுப்படி, அவர்கள் பண்டிதர்களைப்போல சமமாக நடத்தப்பட்டுத் தங்கள் எண்ணங்களை பரிமாறிக் கொண்டு ஒருமித்து செயல்பட்டனர். கொத்தனார்கள், தச்சர்கள் கீழ்மையாக இன்று நடத்தப்படுவதைப் போலவே ஒரு காலத்தில் சிற்பிகளும் ஓவியர்களும், பண்டிதர்களால் குப்பையென ஒதுக்கப்பட்டவர்கள் போல நடத்தப்பட்டனர் என்று நான் கருதுகிறேன். இவ்வகையான சமுதாயப் பார்வைகள் வேறாக இருந்திருப்பின், மேலான படைப்பாற்றலுக்கு அங்கு மேலும் வாய்ப்பிருந்திருக்குமோ எனக்குத் தெரியாது. உங்கள் கருத்துக்கு அதைவிட்டுவிடுகிறேன்.

டாக்டர் இராமன் நேற்று தன் கட்டுரையில் குறிப்பிட்டவாறு 50இன் இறுதிப் பகுதியில்தான் ‘சென்னைக் கலை இயக்கம்’ நம் விழிப்புணர்ச்சியைத் தூண்டி தேசியத் தன்மையை வளர்த்து ‘வட்டார முத்திரை’ பதிக்க அடிகோலியது. இவ்வியக்கம் தேசியத் தன்மை உடையதாய், சமகாலத்தைச் சார்ந்ததாய், பழமையாக இல்லாமல், அன்றலர்ந்ததாக இருத்தல் வேண்டும். சிறந்த மரபின் அடிச்சுவடுகளைச் சில கலைஞர்கள்

மட்டும் தோற்றுவித்த நடையில் நாம் காண்கிறோம். அதை மேலோட்டமாக நோக்கினால் தெரிவதில்லை. ஒரு நாட்டு மறுமலர்ச்சியின் உட்கருத்தை இது ஆழமாகப் பிரதிபலிக்கிறது என்று நினைக்கிறேன். நம் சொந்த மரபு பண்பாட்டையோ அல்லது மேனாட்டுப் பண்பாட்டையோ உணர்த்தும் அடிப்படையில் விளைந்ததல்ல. இது ஒரு புதிய முயற்சி. தெளிவான இந்திய இரவினைப் பின்பற்றிய பழமையான சுவரோவியங்களைப் போன்றதோ அல்லது மேனாட்டு மரபினைத் தழுவியதோ அல்ல. புதுமைக்கும் பழமைக்குமிடையில் நுண்ணிய முறையில் அடங்கியுள்ள, மறைமுக சக்தி எனக் கொள்ளலாம். சாதனைகளை நாம் புரிந்துள்ளோம் என்ற சொல்வதற்கில்லை. நன்னிலையடைய பலநிலைகளைக் கடக்க வேண்டிய நிலையிலேயே உள்ளோம். அண்மையில் இந்தியா முழுவதும் சுற்றியவரும், மிகச் சிறந்த கலைவரலாற்று அறிஞருமான ஒருவர் எங்கள் நிலையத்திற்கு வருகை புரிந்து, என்னுடைய மற்றும் என்னுடன் பணியாற்றுபவரின் படைப்புகளைக் கண்டு மகிழ்ந்து, தெற்கில் மட்டும் ஏன் இவைகள் வேறுவிதமாக உள்ளன என்றார். எதனால் உங்கள் நாடு மதிக்கப்படுகிறதோ அதை மேலும் போற்றிப் பாதுகாத்திக் கொள்ளுகிறீர்கள் என்று கூறினார். பதிலளிக்கும் வகையில் நான் இது இங்குள்ள வாழ்க்கை முறை என்று கூறினேன். புறச் சந்ததிகளினாலும் செல்வாக்கினாலும் நாம் பாதிக்கப்படவில்லை. அது நமக்கு ஒரு வாய்ப்பாக அமைந்திருக்கலாம். தென்னாட்டவருக்கு தங்களுக்கென்று ஒரு மரபு உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக இசை, இது இங்குள்ள இன்றைய நிலவரம். எதிர்காலச் சந்ததியினரின் பங்கு என்ன என்பதை ஆராய்ந்து பயனளிக்கக் கூடியது. முரணான செல்வாக்குகள் ஒரே நேரத்தில் செயல்பட்டன.

பல பாணிகளும், தொழில் நுணுக்கமும் ஒரே சமயத்தில் நடைமுறையில் உள்ளன. இதனை ஐரோப்பிய பொருட்காட்சியகத்திற்கு சென்று கலைஞர்களைச் சந்தித்து உணரலாம். மக்கள் தீட்டுபவை அனைத்துமே ஓவியங்களாகிவிடுவதில்லை. ஏனெனில் அவர்கள் அடிப்படை யானவைகள். பரம்பரைக் கொள்கைகள். கலவைகள் முதலியனவற்றை ஓவியம் தீட்டக் கடைப்பிடிப்பதில்லை. அவைகளை கலைப்படைப்பு என்று நாம் கருதமாட்டோம். அவைகள் கண்டனத்திற்குரியவை. எதிர்கால புதிய தலைமுறையினர் புதிய சிந்தனையால், செல்வாக்கினால் நம்மைக் கவரலாம். அவ்வமையம் புதுக்கலை அருங்காட்சியகம் அத்தனையும் அழிக்கப்பட வேண்டும் என்று கூறினாலும் கூறுவோம். புதுமை என்ற பெயரால் பல நிகழ்கின்றன. காலம்தான் அது நீடித்து நிலைக்குமா என்று கூறமுடியும்.

அவற்றில் சில நம் மரபுரிமையின் பகுதியாக மாறலாம். பெரும்பாலானவை மங்கி மறைந்துவிடும். நாட்டில் குறிப்பாக இப்பகுதியில் உள்ள இன்றைய இந்தியனுக்கு இது ஒரு சவாலாக இருக்கிறது. இந்நிலையில் இப்பல்கலைக் கழகத்திற்கு ஒரு சில கருத்துக்களைக் கூற விழைகிறேன். இத்துடன் தொடர்பு கொண்டமைக்கு மிகவும் மகிழ்ச்சியுறுகிறேன். டாக்டர் இராமன் அவர்கள் ஓவியத்துறையைத் தலைமை தாங்கி நடத்துவதை குறித்துக் களிப்படைகிறேன். அவர் ஆழ்ந்த புலமையும், நிறையனுபவமும் பெற்றவர். கடந்த முப்பது அல்லது நாற்பது ஆண்டுகளாக நாட்டின் முன்னிலையில் உள்ள சிறந்த கலைஞர்களுடன் தொடர்புடையவர். நம்மில் ஒருவராக அவர் இருப்பதை அறிந்து மகிழ்ச்சியுறுகிறேன். முற்காலத்தை தற்காலத்துடன் தொடர்புபடுத்தும் பணியில் விரைவில் ஈடுபட்டு பெருஞ்சாதனை புரிவார் என்று நம்புகிறேன். பல்கலைக்கழகம் அப்பணியில் அவருக்குத் தேவையான உரிமையை நல்கும் என்று உறுதியாக நம்புகிறேன். மரபுப் பற்றி விரிவுரை இதுவரை நிகழ்த்தப்பட்டன. இது கதையின் ஒரு பகுதி என்றால் மற்றொரு பகுதி இயன்ற அளவு புதுமைப் பாணி ஓவிய இளைஞர்களைக் கூட்டுவித்து நிறைவுபடுத்தி அவர்களுக்குள் கருத்துப் பரிமாற்றங்களை அனுமதித்தால் குறிப்பிடத்தக்க சாதனையை உறுதியாக அடையலாம். நம் பிரச்சினைக்கு விடை காண கடந்ததை எண்ணுவதோ (அ) எதிர்காலத்தை எதிர்பார்ப்பதோ அல்ல. ஆனால் நம்மைச் சுற்றியுள்ள எல்லாவற்றையும் நோக்குவதே முற்கால தஞ்சைக் கலைஞர்களின் அரும்பெரும்பணியைக் கண்டு வியப்படைகிறேன். அதே நேரத்தில் என் மாணவர்களை தஞ்சாவூர் பாணியை பின்பற்றி பிரதிசெய்ய உறுதியாக அனுமதிக்க மாட்டேன். அவனைச் சென்று கண்டு ரசியுங்கள் – ஆனால் அவைகளை பிரதி செய்யாதீர்கள். ஏனெனில் அப்பணி அதைப் பராமரிப்பவர்களின் தனி உரிமையாகும். இது என் அறிவுரை; எதைக் காண்கின்றேனோ அவைகளைத் தீட்ட விரும்புகிறேன். சமுதாய அரசியல் முதலான சில மாற்றங்களுக்கு நாம் உட்படுத்தப்பட்டுள்ளோம். மூதாதையர்களின் உட்கருத்தினால் கவரப்படுவதை நான் விரும்புகிறேன். இதனையன்றி அவர்களின் செயல்களால் அல்ல. அவர்களை எதைச் செய்தனரோ அதை திரும்பச் செய்யாதீர்கள். ஆகையால் படைப்பாற்றலுக்குரிய அடிப்படை பிரச்சினைக்குத்தான் நாம் தீர்வு காணுதல் வேண்டும். கலையாசிரியர்கள், சிற்பிகள், கட்டிடக் கலைஞர்கள் இளம் ஓவியர்கள் முதலோர் அழைக்கப்படவிருக்கும் மற்றொரு கருத்தரங்குக்கு இக்கருத்தரங்கு முன்னோடியாக அமையலாம். இதையொட்டி இனித் தொடரவிருக்கும் கருத்தரங்குகள் வியக்கத்தகு அளவில் உற்சாகத்தையும், நல் விளைவுகளையும் தோற்றுவிப்பன. இக்கருத்தரங்கில் பங்கேற்பதினால்

எனக்கு சிறப்புமிக்க அனுபவம் கிடைத்திருக்கிறது. பெருமளவில் இங்கு கிடைக்கப்பெற்றுள்ள அறிவு என் பணிக்கு மேலும் உறுதுணையா நிற்கும் என்று நினைக்கிறேன். இங்கு கலந்துரையாட நல்வாய்ப்பினை அளித்த ஒவ்வொருவருக்கும் என் உளமார்ந்த நன்றி.

13. பிரிவோம்பல் உரை

– திரு கார்ல் கண்டாலவாலா

பிரிவோம்பல் உரை நிகழ்த்தும் பணி என் மீது சுமத்தப்பட்டுள்ளது. போய் வருக என்று கூறும் அது எப்போதும் வருத்தமானது. அதே நேரத்தில் ஒரு ஆறுதல் கூறு உள்ளது. இந்தக் கருத்தரங்கத்தில் மிக்க இனிமையான, பயனுள்ள, ஆர்வத்தைத் தூண்டும் இரு நாட்களைக் கழித்திருக்கிறோம் என்பதை என்னுடன் நீங்கள் ஒப்புக் கொள்வீர்கள் என்று நினைக்கிறேன். ஒருவொருக்கொருவர் சந்திப்பதற்கும், அறிவு வளம் நிரம்பிய கட்டுரைகளைக் கேட்பதற்கும், அறிவு – வளம் ஆகியவற்றை விவாதிப்பதற்கும் இதைப் போன்றதொரு வாய்ப்பு அறிஞர்களுக்கு மிக முக்கியமானது என்று நான் கருதுகிறேன். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழமும், இந்தக் கருத்தரங்கத்தின் அமைப்பாளரான பேராசிரியர் இராமன் அவர்களும், இந்த வெற்றிகரமான கருத்தரங்கத்திற்காக, தங்களைப் பாராட்டிக் கொள்ள நியாயங்கள் இருப்பதாக என்னுடன் நீங்களும் ஒப்புக் கொள்வீர்கள் என்ற நான் உறுதியாக எண்ணுகிறேன்.

தமிழ் நாட்டின் உயிர்நிலையான கலை, பல்லவர்கள், சோழர்கள் மற்றும் பாண்டியர்களது காலப் பிரிவைச் சேர்ந்தது. சங்கப் புலவர்கள் தங்களைக் கவிதைகளில் வெளிப்படுத்திக் கொண்ட கால கட்டத்தைத் தமிழகம் உயர்த்துகிறது. இந்தக் கவிதைகள், நம் கண்கள் காணும் இது என்ன? சொற்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்ட வர்ணனைச் செய்யுட்கள், ஓவியங்களாக மாறுவதைப் போல் தோன்றுகின்றன என்று புதுமை எழுத்தாளர்களை வியந்து கூறு வைத்திருக்கின்றன. சமயச் சிந்தனைகள் அழகாக, தெளிவுபடக் கூறப்பட்டன. சமுதாயக் கருத்தமைப்புகள் பயனுடையதாக பங்கு பெற்றன. அவை சங்க காலத்திற்கு இயைபுடையதாக இருந்தது போலவே 20வது நூற்றாண்டுக்கும் இருப்பதாக விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

ஒரு சங்கப் புலவன் அவனுடைய அரசனை நோக்கிக் கூறுகிறான். "வெற்றிகள் கடவுளுடைய கீர்த்திக்கும், உழுகின்ற உழவனுடைய ஆதாயத்திற்கும் ஆகுக". இன்று மனிதர்கள் கடவுளுடைய கீர்த்தியை மறந்து விட்டார்கள். சம தருமம் மற்றும் பொதுவுடைமை பற்றிய எல்லா விதமான பேச்சுக்களும் இருக்கும் போது கூட, உழலுகின்ற உழவனை அவர்கள் மறந்து விட்டார்கள். கடவுளுடைய கீர்த்தி அதன் உச்சத்தில் இருந்த நாட்கள் அவை. பிற்காலங்களில், அதாவது, ஆறாவது நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி, மற்றும் பாண்டியர்களது ஒவ்வொரு வெற்றியும், கடவுளுடைய கீர்த்திக்காக எழுப்பப்பட்ட பெரிய கோயில்களால் நினைவு கூறப்பட்டன. சங்க காலத்தில் சிவ பெருமான் ஆலமரத்தின் கீழ் வணங்கப்பட்டார். பெரிய கோயில்களில் நுழைந்திருக்க மாட்டார். பிற்காலத்தில், அவற்றில், அவர் குடிகொண்டார். அங்கு இன்னும் காத்திருந்து கொண்டு திருமால் ஒரு பாம்பின் மீது துயின்றார். கலை அதிகமாக செழித்த காலம் அது. ஓவியத்திற்குக் கூட பல துணையாதாரங்கள் உள்ளன.

வேடிக்கையான ஒன்று என் நினைவுக்க வருகிறது. ஒரு சங்க காலப் புலவர் சுவரில் தீட்டப்பட்ட ஒரு கடவுளைக் குறிப்பிடுகிறார். அவருக்கு நிவேதனம் அளிப்பவர் யாரும் இல்லாததால், அவர் அந்த சுவரை விட்டு நீங்கி விட்டார். அந்த சுவரோவியம் சிதைந்து, பின் முடிவாக மறைந்தது. இதுவே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும் என்று நான் ஐயுறுகிறேன். அதனால்தான் கடவுள் அவருடைய இருப்பிடத்தை விட்டுச் சென்று விட்டதாகக் கூறப்பட்டது. சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் பிறந்த இடம் தமிழ் நாடு. நான் அவற்றை விவாதிக்கத் தகுந்தவனல்ல. அவற்றை மொழி பெயர்ப்பிலேயே நான் படிக்க முடியும். ஆனால், உறுதியாக, இந்த இரு காப்பியங்களும் என்னைக் கவர்ந்தன. அழகிய யவனக் கப்பல்கள் புகார் துறைமுகத்து நீரில் பேரொலித்த போது, யவனக் காவற் படையினர், குடியிருப்பாளர்களைக் காக்கும் பொருட்டு மதுரை நகரில் சுற்றக் காவல் புரிந்தார்கள். அமைதியான இரவில் தெருக்களினூடே நடக்கும் பொழுது அவர்கள் சிரித்தார்கள். தமிழகத்தின் உயர்தரமான பண்பாட்டிற்குப் பல சான்றாதாரங்கள் இந்த இரு மகத்தான காப்பியங்களிலும் இருக்கின்றன. இந்தக் கருத்தரங்கின் இரு நாட்களிலும் படிக்கப்பட்ட பல சுவையான கட்டுரைகளில் இவை குறித்த பல சான்றுகள் இருக்கின்றன. சங்க காலத்தில் கோயில்கள் இருந்தன. இதில் ஐயமில்லை. புகார் தெருக்களினூடே ஊர்ந்து தேர்களின் புழுதி கோயிலிலுள்ள ஓவியங்களை மூடியதாக ஒரு மிக்க சுவையான செய்தியை டாக்டர் கே.ஆர். சீனிவாசன்

கூறினார். ஆகவே, உள்ளே போகக்கூடத் தேவையில்லாமல், மக்கள் கடவுளைக் காணும் பொருட்டு கோயில் சுவர்களில் ஓவியங்கள் இருந்தன. சமகாலத்து கலை பற்றிய விவாதங்களில் அடிக்கடி குறிப்பிடப்படுவது போல், சங்க காலத்து மக்கள் அவர்கள் காலத்து கலையில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்கள் மற்றும் அரசர்கள், அரண்மனைகளில் சிறைப்பட்டிருந்த கலையை, அவர்களுடைய மக்களிடம் கொணர்ந்தார்கள் என்னும் ஒரு நம்பிக்கையை இது வலுப்படுத்துகிறது.

கங்கை சுவர்கத்திலிருந்து மகாபலிபுரத்திற்கும், கைலாசம் காஞ்சீபுரத்திற்கும் கொண்டு வரப்பட்ட போது, தமிழகத்தில் கலையின் மகத்தான காலம், பல்லவர்களுடன் துவங்கியது. சோழர்கள் காலத்தில் இது தொடரப்பட்டது. எக்காலத்திலும் கட்டப்பட்ட மகத்தான கோயில்களுள் ஒன்று தஞ்சையில் இருக்கிறது. இந்தக் கருத்தரங்கிற்கு டாக்டர் ராமன் என்னை அழைத்த போது, நான் மகிழ்ச்சியுடன் ஒப்புக் கொண்டேன். ஏனென்றால், முதலாவதாக, பல அறிஞர்களைச் சந்திக்கவும், பல சுவையான கட்டுரைகளைக் கேட்கவும் இது வாய்ப்பளித்தது, இரண்டாவதாக, நான்காவது அல்லது ஐந்தாவது முறையாக பெரிய கோவிலையும் அதில் குடிகொண்டிருக்கும் பிருகதீசுவரையும் பார்ப்பதற்கு இது இயலச் செய்தது.

தமிழகக் கோவில்களில் பல சோழர்களால் கட்டப்பட்டவை. கடற்கரையோரமாக நெடுநீளத்தில் கோவில்களின் வரிசைகளை அவன் கொண்டிருந்ததாக ஆதித்த சோழன் கூறிய போது அது ஒன்றுமில்லாத தருக்குரை அல்ல. இவற்றுள் பல இப்போது கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்தத் திசையில் மிகச் சிறந்த பணிபுரிந்த டாக்டர் பாலசுப்ரமணியத்திற்கு நன்றி. இந்த நாட்டில் மட்டுமல்லாமல் வெளிநாட்டிலும் வியந்து பாராட்டப்படுகிற தமிழகத்தின் மகத்தான கலைக்கு, பின்னிருந்து ஆதிக்கம் புரிந்த சக்தி எது? சில தீய மனிதர்கள் தமிழக வெண்கலச் சிலைகள் மற்றம் சிற்பங்கள் பலவற்றைக் கொண்டு சென்று விட்டார்கள் என்பது வேதனை தரக்கூடிய உண்மை. ஏனென்றால், அவை விலைமதிப்பற்ற புதையல்கள். அவைகள் தங்கள் கோயில் இல்லங்களிலிருந்து நாடு கடத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

தமிழகக் கலையின் மேன்மைக்குப் பின்னின்றது எது? சங்க காலத்திற்குப் பிறகு ஒரு நீண்ட, இருண்ட இரவு அதாவது நீண்ட, இருண்ட வரலாற்று இரவு, இருந்தது என்று கூறப்படுகிறது. இது ஓரளவு

உண்மையாக இருக்காலம். ஆனால் ஆறாவது நூற்றாண்டு சுவரோவியங்களால் சுட்டப்படுகிற, பெருமை வாய்ந்த காலமும் இருந்தது. தெய்வீகக் காதலுக்கு, கடவுள் வழிபாட்டு மரபுக்கு மக்களைத் தட்டி எழுப்பி, சிவனுடைய இறைத் தத்துவத்தை கிராமம் கிராமமாக, கோயில் கோயிலாகப் பரப்புங்கள் என்று ஒரு அகத் தூண்டுதலளிக்கப்பட்ட பாடகன் பாடுகிறான். கோபால கிருஷ்ண வழிபாட்டு மரபு வட இந்தியாவில் பரவி மக்களை ஊக்கியதற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே ஒரு வைணவர் பாடுகிறார். அவர் பயன்படுத்தும் மொழி, மக்கள் புரிந்து கொள்ளும் மொழி, பகவான் விஷ்ணுவிடம் முழுமையான பக்தி செலுத்தும் ஒரு எளிய வழிபாட்டு முறையை அவர் விளக்குகிறார். மன்னனான குலசேகர ஆழ்வார், தான் பகவான் வெங்கடேசுவரரின் ஒரு சிறந்த பக்தர் என்று கூறுகிறார். அவர் கூறுகிறார் "திருமலையின் புனிதமான மலைகளில், நான் நாள் முழுதும் பாடும் பறவையாக இருக்க விரும்புகிறேன். மலைச் சிற்றோடைகளில் நீந்தவும் விளையாடவும் ஒரு மீனாக இருக்க விரும்புகிறேன். தங்கள் திருமேனியை அலங்கரிக்கும் மாலையாக இருக்க நான் ஆசைப்படுகிறேன். உயர இருக்கும் இந்திரனுடைய சுவர்க்கம் எனக்கு எதற்குத் தேவை?" தமிழகத்தின் எல்லா பெரிய கட்டிடக் கலைஞர்கள், சிற்பிகள் மற்றும் ஓவியர்களைத் தூண்டிய அகத்தூண்டுதல் இது தான்.

இந்த அகத்தூண்டுதலே அவர்களுடைய புரவலர்களாக இருந்த பல்லவ. சோழ, பாண்டிய அரசு குலத்தின் பெருமை வாய்ந்த அரசர்களை ஊடுருவிப் படர்ந்து இருந்திருக்க வேண்டும். அவர்கள் தலைசிறந்த கோயில்களையும் வியத்தகு வெண்கலச் சிலைகளையும், உயர் தரமான ஓவியங்களையும் உருவாக்கினார்கள். இது ஓவியம் பற்றிய கருத்தரங்கம். ஆகவே, குடவரை ஓவியங்களுடன் கூட, மற்றவைகளையும் நாம் கொண்டிருக்கிறோம் என்பதைக் கூறுவது எனக்கு சரியானதாக இருக்கலாம். அவற்றுள் தொடக்க காலத்துக்கு உரியன சிறு கோயில்களில் காணப்படுகின்றன. அவற்றை டாக்டர் சீனிவாசன் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் பாண்டியர் காலத்தை அதாவது, 9–வது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவை என்று ஐயமின்றி நிறுவப்பட்டிருக்கிற போதும், நான் வலுவான பல்லவ ஆதரவுச் சார்பாகவே இருக்கிறேன். சம்பத் காராவில் மேற்கூரையிலுள்ள இரு ஆண் உருவங்களும் பல்லவர்களின் செல்வாக்கை வெளிப்படுத்துகின்றன. தமிழகக் கலையிலும், அதன் தொடர்ந்த வளர்ச்சியிலும் ஆதிக்கம் செலுத்துகிற உந்து வலி பல்லவர்களுடைய கலை என்று, ஒருக்கால் என்னுடைய பல்லவ ஆதரவுச் சார்பு கூறச் செய்கிறது.

என ஒப்புக் கொள்கிறேன். பல்லவ குகைக் கோயில்கள் (Pallava Cave Temples) என்னும் சிறந்த ஆதார பூர்வமான ஒரு நூலை டாக்டர் சீனிவாசன் எழுதியுள்ளார். செல்வாக்கு குறிப்பாக எங்கிருந்து வந்தது என்று ஒருவர் கூற முடியாது. ஆனால், ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்தில் நாடு முழுவதும் குறுக்கு மறுக்குமான செல்வாக்குகள் இருந்தன என்று அறியப்படுகிறது. பதினோராம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த, ஓவியம் தீட்டப் பெற்ற சமணச் சுவடி உறைகளில் கூட, தயங்கி நிற்கும் அஜந்தாவின் செல்வாக்கை நான் பார்த்திருக்கிறேன். காஞ்சீபுரத்துப் பல்லவ ஓவியங்களிலும் இராசராசனுடைய பிரகதீசுவரர் பெரிய கோயிலின் சோழர் ஓவியங்களிலும் ஓரளவு அதைக் காணலாம்.

சிவபெருமான், சுந்தர மூர்த்தி நாயனாரைக் கைலாய மலைக்கு அழைத்துச் செல்வதற்கு அனுப்பிய வெள்ளை யானையைப் பற்றி கருத்துரைத்த என்னுடைய நண்பர் ஹெப்பர் அவர்கள், அஜந்தாவிலுள்ள எதைப் போலவும் அது உயர்வாக இருப்பதாகக் கூறினார். அவர் அஜந்தாவை நன்கு அறிவார். எல்லா ஓவியங்களும் அஜந்தாவை நினைப்பூட்டுவன அல்ல. நம்பகமாக, அஜந்தாவின் எந்த விதமான அகத் தூண்டுதலும் இல்லாமலே, சுந்தர மூர்த்தி நாயனாரை கைலாய மலைக்குச் சுமந்து செல்லும் வெள்ளை யானையைத் தீட்டக்கூடிய சிறந்த தேர்ச்சியாளர்கள் இருந்தார்கள். எந்த நாடும் பெருமை கொள்ளக் கூடிய தரமுடைய ஓவியர்கள் அவர்கள். தமிழ் நாடு, அதன் ஓவியர்கள் குறித்து, உண்மையாகவே பெருமைப்படுகிறது என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை.

விஜய நகர மன்னர்களின் கீழ், கோவில் கட்டும் கலையையும், சிற்பக் கலையையும் போலவே ஓவியக் கலையும் தொடர்ந்தது. அந்த அளவு சிறப்பாக இல்லாவிட்டாலும், போற்றப்படுமளவு போதுமான உயர்தரத்துடன் இருந்தன. விஜய நகரக் கலை புறக்கணிக்கப்பட்டிருப்பதாக நான் உணர்கிறேன். பல்லவர்கள் மற்றும் சோழர்களின் கலை மேன்மைக்கு மாறுபட்ட தன்மையை அது காட்டுவது, காரணமாக இருக்கலாம். அது ஒரு வகையான புதுநடைப் பாணியையுடைய ஓவியம். அது மிகச் சிறந்த வரலாற்றுச் சிறப்பு வாய்ந்த ஒன்று. குறிப்பாக, தஞ்சை மராட்டிய ஆட்சியாளர்களது காலத்து ஓவியங்களும் இவ்வாறே. சம காலத்து இயக்கம் உள்ளிட்ட எல்லாக் காலத்தைப் பற்றிய கட்டுரைகளையும் நாம் பார்த்தோம், ஏனென்றால், இந்த கருத்தரங்கு முற்காலம் முதல் இந்நாள் வரையிலான ஓவியங்களைப் பற்றியது. குறிப்பிட்ட எல்லை வரை மரபு ஒரு பங்கு வகிக்க

வேண்டும் என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. நாம் நம்முடைய பழங்கலையின் இழிவான நகலெடுப்பவர்களாக இருக்க வேண்டுவதில்லை என்பது உண்மை. ஏனென்றால், அது நம்மை எங்கும் நடத்திச் செல்லாது. அதே நேரத்தில், நிகழ்கால சூழ்நிலைப் பொருத்தத்தில், தமிழகத்தின் மற்றும் நாடு முழுவதன் மக்கட் பண்பைப் பிரிதிபலிக்கும் ஒரு வகையான இந்தியத் தன்மையை நாம் கைவிட முடியாது. சீன மற்றும் ஜப்பானிய புதுமைக் கலையில் கூட குறிப்பிடத்தக்க ஏதோவொன்று இல்லையா என்ன? புதிய மண்ணின் முதல் குடியேற்றத்தாரின் அமெரிக்கக் கலையில் குறிப்பிடத்தக்க ஏதோவொன்று இல்லையா? கண்மூடித்தனமான சம்பிரதாயப் பற்றுடையவராக இருக்க வேண்டிய தேவையில்லாமலேயே, நம்முடைய கடந்த காலத்தில் நிறைய இருக்கின்றன. அவை நம்முடைய சமகாலத்து இயக்கப் போக்கைத் தூண்டி விடக்கூடியன. வேறு கருத்துக் கோணங்களும் இருப்பதை நான் பார்க்க முடியும். உதாரணமாக, பாவியல் கலைத் திறத்தாரும் (impressionist), பாவியல் கலைத் திறத்தாருக்குப் (Post impressionists) பிந்தியவர்களும் புதுமைச் சித்திரக் கோட்பாட்டுக்காரர்களும் (Cubists) சில குறிப்பிட்ட கோட்பாடுகளில், அதாவது, இயற்கைக் காட்சி ஓவியத்தில் ஒளியை வெளிக் கொணரும் முறை மற்றும் உத்தியைப் பயன்படுத்தும் முறை மற்றும் எல்லாக் கலைப் படைப்புக்களும் ஒரு சதுரம், ஓர கன சதுரம் முதலியவற்றின் எளிய வடிவிற்குள் எளிதாக்கி விடலாம் என்ற கருத்தமைப்பு – இவற்றில் தொடர்ந்து செயலாற்றினார்கள் ஒருவர் அந்தக் கருத்துக்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளவில்லை என்றாலும் அவற்றைப் புறக்கணித்த விடத் தேவையில்லை. நம்முடைய கலையின் சில கூறுகள், நம்முடைய சொந்த சமகாலத்துக் கலையை, மற்ற நாடுகள் அவற்றின் சொந்தக் கலையைச் செய்திருப்பதைப் போல குறிப்பிடத் தக்கதாகச் செய்கிறது. ஒரு பொருளை மரத்திலோ, கல்லிலோ செதுக்குவதும், கலைமானை பழங்காலம் சார்ந்த குகையில் தீட்டுவதும் இந்த இயக்கத்தை, மிக்க அழகுடைய கலையே, நீ நீண்ட காலம் நிலைத்திருப்பாயாக என்று கூறும் நடைமுறைமை ஆகாதா? என்று கிரேக்கர்கள் கூறியிருப்பதை நான் உங்களுக்கு நினைவூட்டலாமா? இது, எல்லா ஓவியங்களுக்கும் நோக்கமாக இல்லாமலிருக்கலாம். கலையை ஆரவாரப்படுத்தியதில், சமயத்திற்கு நிறைய பங்கு உண்டு. இறை உருவங்களைப் படைக்கும்போது கூட ஸ்தபதி அழகுடைய கலையே. நீ என்னிலும் மேம்பட்டு நீண்ட காலம் நிலைத்திருப்பாயாக என்று நெஞ்சறிந்தோ, அறியாமலோ கூறும் ஒரு கணம் இருக்கிறது என்று நான் உணர்கிறேன். சங்கராச்சாரியாருக்கு முன் கூட, பாடகன் பாடினான். இது தமிழக மக்களுக்கு, சமயத்தைப் பற்றிய ஒரு புதிய கருத்தமைப்பைத் தந்தது.

அதில் மனிதனுக்கும் கடவுளுக்கும் இடையில் தவித்ததொரு சரி ஒப்பு நிலை இருந்தது. இந்நாள் வரை அது உளதாயிருப்பதாக நான் உணர்கிறேன். நான் தென்னாட்டினூடே பலமுறை வந்திருக்கிறேன். தமிழகக் கோயில்கள், சிற்பங்கள் மற்றும் ஓவியங்களின்பால் என்னுடைய பற்றார்வம் முன் எப்போதும் இருந்தது போலவே தீவிரமாக இருக்கிறது. இந்த மண்ணின் எந்தக் குடிமகனையும் போலவே, உள்ளத்தால் நான் ஒரு தமிழன். என்னுடைய முதல் பயணத்தில் பெருஞ்சிறப்பு வாய்ந்ததுமான மகத்தான அனுபங்களை அடைந்திருக்கிறேன். என்னுடைய முதல் பயணத்தில் திருச்சி மலைக் கோயிலில் ஏறி, வெண்கலச் சிலைகள் உள்ள கூடத்தை அடைந்தேன். எனக்கு வெண்கலச் சிலைகளிடம் ஒரு ஈடுபாடு உண்டு. ஒரு கலை வரலாற்றாசிரியன் என்ற முறையில், நான் அவற்றுள் ஒன்றைக் கூர்ந்து ஆராயவிரும்பினேன். அவற்றுள் பல பிற்காலத்தைச் சேர்ந்ததாயிருந்தாலும், அது மட்டும் முற்காலத்ததாக இருக்கலாம் என்று நான் எண்ணினேன். ஆனால், அதன் மேலெல்லாம் உடை வகைகள் இருந்தன. அங்கு ஒரு பூசாரி இருந்தார். அவரிடம் இந்த உடைவகைகளை நீங்கள் தயவு செய்து எடுப்பீர்களா என்று கேட்டேன். இல்லை, அது செய்ய இயலாதது என்று கூறினார். இளமையும், மட்டுமீறிய துணிச்சலும், பணிவிணக்கம் அற்றவனும் ஆன நான் அவருக்கு ஒரு ரூபாய் அளித்தேன் அந்தக் காலத்தில், அந்த ரூபாய் மதிப்புள்ளது. இறைவனின் மீதிருந்த உடைவகைகளை அவர் அகற்றினார். அது எந்தக் காலவரையைச் சேர்ந்ததாக இருக்கும் என்று நான் பார்க்க முடிந்தது. அவர் மீண்டும் இறைவனை அலங்கரித்து விட்டுச் சென்று விட்டார். நான் இன்னும் சிறிது பார்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணினேன். ஆகவே, நான் கிட்டத்தட்ட 7 முதர் 10 ரூபாய்கள் வரை செலவழித்தேன். கடைசியாக, நான் ஒரு பார்வதி வடிவத்தினிடம் வந்தேன். அது சோழர் காலத்து வெண்கல வார்பட்ப் பொருளா இல்லையா என்று முடிவு செய்ய விரும்பியதால், உடைவகைகளை அகற்றும்படி கேட்டேன். முடியாது ஒரு பெண் தெய்வம் உடையில்லாமல் இருக்கக் கூடாது என்று அவர் கூறினால், இளமையும், துனிச்சலும் உடைய நான், அவருக்கு இரண்டு ரூபாய்களை அளித்தேன். அவர் உடன்பட்டார்.

ஒரு வருடத்திற்கு முன் சிதம்பரத்தில் மற்றொரு அனுபவம் பெற்றேன். அங்கு முன்பெல்லாம் சென்றிருக்கிறேன். எப்பொழுதும் கூட்டத்தில் மிகவும் பின்னால் இருப்பேன். தெய்வ உருவிற்கு அருகில் இருப்பேன் என்று எப்போதும் எதிர்பார்த்ததில்லை. இந்த முறை, என்னுடைய நெருங்கிய சில நண்பர்களுடன் சென்றேன். என்னுடைய நண்பர்கள்

தீட்சதரிடம் பேசும் வரை, நான் சற்றுத் தொலைவிலேயே நின்றேன். அவர் என்னை அருகாமையில் வரும்படி சொன்னார். சிதம்பரத்தின் சிறப்பு வாய்ந்த நடராஜருக்குச் சில அடி தூரத்திற்குள் நின்றேன். வெண்கல வார்ப்படப் பொருள்களிடம், அவற்றின் அழகுக்காகவும், ஒரு கலை வரலாற்றாசிரியன் என்ற முறையிலும், தொடக்க முதல் இறுதி வரையில், ஒரு ஆர்வம் கொண்டிருந்த போதிலும், முன்னால் நான் கனவு கூடக் கண்டிராத ஒன்று அது. கண நேரத்திற்கு, எனக்கு, வெண்கலச் சிலை கவனத்திற்குரியதாக இல்லை. தில்லையின் நடனமாடும் தெய்வத்தின் திருமுன் இருப்பதாக உணர்ந்தேன். என்னுடைய உயர்வுகள் சிறிது நேரத்திற்கு இயக்கம் பெறாத அசாதரணமான கணம் அது. எலிபெண்டாவின் சிறப்பு வாய்ந்த மகேசுவர மூர்த்தியின் முன்னாலும், இந்தோனேசியவில் சிறப்பு வாயந்த் புத்தரது உருவத்திற்கு முன்னாலும், இளம் கலை வரலாற்றாசிரியன் என்ற முறையில் நின்ற பொழுது, என்னுடைய உணர்வுகள் வேலை செய்யாததாகிய விசித்திரமான கணத்தை நான் இதற்கு முன் இருமுறைகள் அனுபவித்திருக்கிறேன். சிவனுடைய மற்றும் விஷ்ணுவுடைய உயிர்த்தத் தத்துவத்தைப் பரப்பிய மெய்யுணர்வாளர்கள் மற்றும் முனிவர்களது பாடல்களின் பின்னால் இருந்த அகத்தூண்டுதல் எதுவோ அதை நான் அனுபவித்தேன். அத்தகைய மகத்தான செயல் நோக்கமளிக்கிற அகத் தூண்டுதலாலோ, தமிழ் நிலத்தைச் சேர்ந்த சிறந்த கலையை உருவாக்க முடியும். நான் உங்கள் அனைவருக்கும் விடைபேறு கூறும்பொழுதே, நான் மிகவும் நேசித்த கோயில்களுக்கும், எல்லையற்று வியந்து பாராட்டுகிற வெண்கல வார்ப்புச் சிலைகளுக்கும் விடை பேற்றினை அளிக்கிறேன்.

இத்தகைய சிறந்த கலை, அதன் பின்னால் இருக்கும் பெரிய, ஆதிக்கம் செலுத்துகிற அகத் தூண்டுதலாலேயே வந்து இருத்தல் முடியும் என்ற எண்ணம் என் மனத்தில் தோன்றுகிறது. மற்றொரு காலத்தில் தாவீதுவின் 42–வது தோத்திரத்தில் சொல்லப்பட்ட சொற்கள் பொருத்தமாக இருக்கும் என்று நான் நினைப்பதை நினைவு கூறுகிறேன்.

தேவனே நீரோடையிலிருந்து பிரிக்கப்பட்ட மானைப் போல்
என் ஆன்மா உம்மிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டிருக்கிறது.


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு


அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு


அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு


அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு


அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்

அச்சகம்


தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
உள்ளுவதெல்லாம் உயர்வுள்ளல்
தமிழ் நாடு
